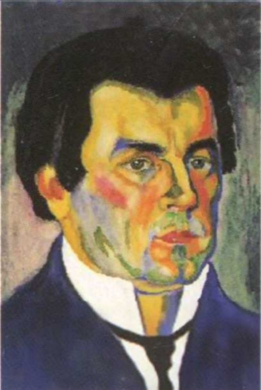
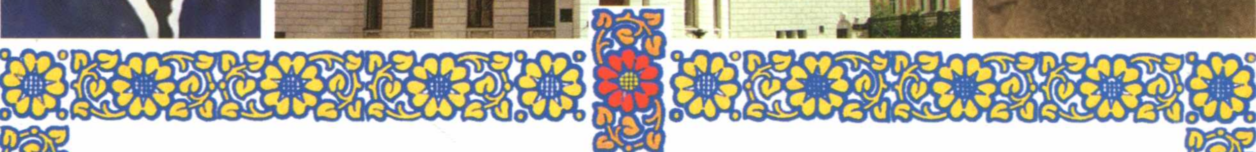
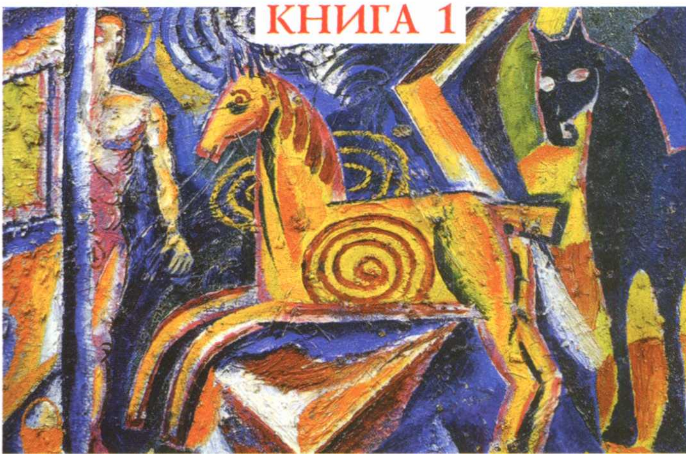




ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

5

КНИГА 1



ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

5

ТОМ

Книга 1

НАЦІОНАЛЬНА
АКАДЕМІЯ НАУК
УКРАЇНИ

НАУКОВА ДУМКА

ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

У П'ЯТИ ТОМАХ

КИЇВ 2011

УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА XX — початку XXI століть

5 ТОМ

КНИГА 1

НАУКОВА ДУМКА

Часовий відрізок, розглядуваний у завершальному томі п'ятитомної "Історії української культури", охоплює період XX — початку XXI ст. Том виходить у трьох книгах. Книги перша і друга містять історичний нарис етапів розвитку української культури від початку XX ст. до сьогодення, а також огляд змінюваного протягом десятиліть стану української мови, вагомих надбань національного мистецтва та архітектури. У книзі третій представлено культурологічний аспект поступу у галузях соціогуманітарних, точних та технічних наук, зроблена спроба з'ясувати загальнокультурне значення національних наукових відкриттів та технічно-цивілізаційних здобутків. Значну частину книги третьої присвячено питанням збереження, відтворення, функціонування й збагачення культурних феноменів та структур. Книги багато ілюстровані.

Дослідження драматичних процесів, що відбувалися упродовж XX ст. у багатьох культурних сферах та в українській культурі в цілому, а також панорамний огляд стану культури доби незалежності України підсумовують її багатовікову історію, окреслену у книгах попередніх томів, переконливо засвідчують значущість української культури у світовому культурному розвитку.

Для широкого кола шанувальників української культури.

Автори п'ятого тому, кн. 1

АЖНЮК Б. М., БОНДАР М. П., ГОРБАЧОВ Д. О., ДЗЮБА І. М., ЖУЛИНСЬКИЙ М. Г., КІЛЕССО С. К., ЛИСЕНКО Л. О., МАСЕНКО Л. Т., НАЙДЕН О. С., НОВИЧЕНКО Л. М., ПОПОВИЧ М. В., СЕЛІВАЧОВ М. Р., ШУМАДА Н. С.

Ілюстративний матеріал підібрано авторами

Видання здійснене за державним контрактом на випуск наукової друкованої продукції

ISBN 978-966-00-0541-5
ISBN 978-966-00-0874-0 (т. 5, кн. 1)

ПЕРЕДМОВА

Український культурний ландшафт XX ст. хоча зазнав драматичних деформацій під впливом передусім несприятливих для України історичних катаклізмів, проте не втрачав внутрішньої логіки розвинення різноманітних видів літератури й мистецтва і формування сукупності типів національної культури як поліфонії та певної цілісної системи.

Українська національна культура важко прямувала до набуття статусу сприятливого простору людського спілкування, оскільки нація на початок XX ст. не була сконсолідованою на ґрунті певного світовідношення. Причиною цього стала розчленованість українських земель між двома різними державами — Російською імперією та Австро-Угорщиною. Ці країни продукували різні культурно-цивілізаційні цінності, прагнули, правда з різною мірою інтенсивності, нав'язувати українцям свої ідеології, світогляди, мовні орієнтації, конфесійно-релігійні пріоритети, що й зумовило різні культурно-реґіональні особливості українського цивілізаційного простору. Через те українська культура початку століття не сприймалася більшістю українського народу як сприятливий ландшафт людської реалізації. Українська людина не мала необхідних умов для самореалізації в сфері національної культури, зокрема, рідної мови, літератури, театру, образотворчого мистецтва, освіти, науки... Слід не забувати й того, що в Україні відбулися в другій половині XIX ст. доволі сприятливі процеси соціокультурної модернізації, багато в чому стимульовані європейським науковим, культурно-мистецьким розвоєм. Українська інтелігенція відіграла в цьому процесі національного самоусвідомлення і самоутвердження особливу роль, зуміла в значній своїй частині переорієнтуватися з романтизованого українофільства на модерну верству суспільства, відкриту до сприйняття авангардних ідей та інтелектуалізації культури. Відбулося, як слушно зауважує З. Зайцева, переформатування українського культурного і наукового простору, що прискорило створення нових форм функціонування української науки, передусім інституційне виокремлення українознавчих досліджень із імперського наукового дискурсу[1]. Незважаючи на активну діяльність Наукового товариства імені Шевченка, Українського наукового товариства, організацію Всеукраїнської академії наук, Академії мистецтв України, внутрішньополітичні, соціокультурні та міжнародні обставини не сприяли інституціоналізації та ідентифікації української науки.

[1] *Зайцева З.І.* Український науковий рух: інституціональні аспекти розвитку (кінець XIX — початок XX ст.). — Київ, 2006.

Особливо драматичною була атмосфера в національно-територіальному просторі, який контролювала кілька століть Російська імперія. Вживане ще за часів Стародавнього Риму слово "культура" (обробіток ґрунту) і згодом переорієнтоване на "обробіток людської душі" в умовах колонізації Російською імперією України практично реалізовується як обробка свідомості та формування такого способу мислення, який би відповідав інтересам метрополії. Звідси і орієнтація на різні центри культури — Москву, Петербург, Відень, Варшаву, звідси і формування в Україні різнореґіональних культурних цінностей та драматична складність загальнонаціонального культуротворення, яке зазнавало полярних або різновекторних цивілізаційних орієнтацій. З іншого боку, культурно-мистецька різновекторність породила багато таких художніх явищ і процесів, які відзначалися різноманіттям концептуальних засад, форм і стилів, інтенсивними творчими пошуками. Це багатство духовно-культурних спектрів, що тяжіли до діалогічного спілкування, проявилося в кінці XIX — на початку XX ст., тоді, коли європейська культура розпочала продукувати модерне багатоманіття індивідуальних виявів творчої самореалізації вільної особистості. Ці імпульси людини європейського модерну як культуротворця особливо спрагло сприймалися у Західній Україні, творча людина якої була взаємопов'язана із західним світом і системою цінностей, і формами культурного спілкування, і традиційним сприйняттям різноманітності художніх світів. І хоча українці протягом багатьох віків жили в складі різних державних утворень, проте вони усвідомлювали свою приналежність до української культури, намагалися єднатися спільністю національної мови і творити саме національну культуру, органічно пов'язану з нацією, етносом, мовою, традицією. Створення завдяки культурі колективної ідентичності, до якої могли б "прирощуватися" її індивідуальні носії і творці, — основна функція національної та етнічної культури. Це завдання почало успішно реалізовуватися на початку XX ст., коли нація стала розглядатися як форма організації соціального життя та як симбіоз традиції і модернізації, інновації.

Двадцяте століття — надзвичайно важлива фаза багатовікового українського культурологічного процесу, який характеризується особливим драматизмом переживань долі української людини і світу, трагічним світовідчуттям, християнським монотеоцентризмом, творчим засвоєнням еллінської та візантійської традицій, багатством стилів, насиченістю форм і розмаїттям вітальних інтенцій. Культурна творчість, соціокультурний поступ в Україні взагалі здійснювалися від XVI—XVII ст. в орієнтації на розвиток новоєвропейської цивілізації, хоча вектор цивілізаційного впливу наполегливо спрямовувався на російські імперські центри. Культурна реальність на українських землях, зважаючи на різновекторні орієнтації української людини у формуванні культурної самосвідомості, відзначалася множинністю виявів інтелекту та глибинно-інтуїтивного поривання до споріднення з духовними силами європейського світу. Саме на початку XX ст. надзвичайно активним стало жадання індивідуальної свободи, що зумовлювало заперечення колоніального статусу української людини, руйнування авторитету, формування індивідуальних стилів, появу нових художніх форм, вітальних образно-стильових інтерпретацій людини і світу. Самоусвідомлення особи, яке так характерне для духовної ситуації модерну, перетворювало індивіда на об'єкт самоспостереження; посилюється і набуває незвіданих досі самоза-

глиблень (З. Фрейд) процес психологічного аналізу, критичних саморефлексій. Людина стає сущим із опорою на все суще і точкою відліку для сущого (М. Гайдеггер). Для європейської культури цей період модерну був добою соціокультурного тріумфу, коли бурхливо почали розвиватися природничі й математичні науки, техніка, психологія, історіографія, антропологія... Особливого розквіту набули література і мистецтво, суспільствознавчі науки, які прагнули критично обґрунтувати еволюцію людства як особливої природної форми буття, судити про суще із оптимістичним світосприйняттям і глибокою вірою в майбутній розвій людства.

У Європі на кінець XIX ст. сформувалося більшість національних держав, нації зарядилися могутньою енергією власного самоздійснення. Пріоритетом стає удосконалення життя передусім і завдяки інтелектуально-технічному перетворенню економічних, соціальних і політичних засад життя. Західна суспільно-політична думка наполягає на соціально-політичному реформуванні, тоді як у Російській імперії утверджується так звана революційна ідея насильницької зміни суспільних порядків.

Література і мистецтво, динамічно модифікуючись, продовжують наголошувати на духовному, моральному світоосягненні, на удосконаленні людської природи, на трансформуванні самого існування людини в процесі перетворення свідомості.

Унаслідок особливо вражаючих наукових відкриттів європейська цивілізація набуває динамічного науково-технічного поступу, в суспільній свідомості утверджується науково-технічний раціоцентризм — переконання, що саме Розум, Наука, Знання, Техніка здатні забезпечити динамічний розвиток людства. Людину розглядають (і переконують у тому) як носія науково-технологічного розуму, а в духовному вимірі — як Людину-богоборця, здатну не лише підкорити, а й приватизувати всі енергетичні й мінеральні ресурси планети і Космосу задля досягнення фінальної мети Історії — загального благоденства і процвітання. Для цього Людина як суб'єкт всесвітньо-історичного прогресу здатна принести в жертву мільйони собі подібних, аби ощасливити народ, націю, людство. Чи не тому XX століття навіки закарбувало на цій сторінці історії людства такі трагічні знаки, як криваві революції, світові війни, голодомор-геноцид, голокост, терор, Чорнобиль, кислотні та радіоактивні дощі, озонові діри, забруднення світового океану, СНІД, енергетичні та екологічні кризи, наростання екзистенційного страху. "Епоха буржуазного умиротворення, прогресу, освіти, історичного спогаду як опори власної уявної безпеки, — узагальнював К. Ясперс, — змінилася епохою спустошливих воєн, загибелі і вбивства маси людей (за невичерпного зростання нових мас), жахливої загрози знищення гуманності у круговерті, у якій розпад виявить себе панівним чинником"[2].

Європейська людина повоєнного періоду історії починає усвідомлювати, що її надії на творче, гармонійне життя не справджуються, вона не стала господарем своєї долі завдяки оволодінню знаннями і технікою, що їй не судилося витворити найщасливіше суспільство. Навпаки, її власна науково-технічна активність викликала до життя особливо небезпечні для антропності деструктивні сили, які є наслідком поведінки людини в геобіосфері і які починають руйнувати основи її буття, її існування у Всесвіті. Проте це не зупиняє нарощення нових і нових підходів та проривів у глибини пізнання

[2] *Ясперс К.* Смысл и назначение истории. — Москва, 1991. — С. 289.

природи розуму і розуміння його багатовимірності, трансформації форм самоусвідомлення особи, яка прагне осягнути себе у світі та історію людства в режимі "людина — істина".

Формування українського культурного простору XX ст. відбувалося в принципово відмінних від попередніх віків умовах набуття української державності та об'єднання етнічних земель майже в усій національно-територіальній повноті. І хоча цей процес державотворення розтягнувся на усе двадцяте століття, проте від доби Української Народної Республіки (1918—1919) через сімдесятилітню історію Української Радянської Соціалістичної Республіки у складі СРСР до постання у 1991 р. незалежної держави — України пролягає шлях розвитку цілісної спільноти — українського народу та творення загальнонаціонального культурного простору. Очевидно, що нова соціокультурна конфігурація сприятлива для досягнення культурно-духовної єдності українського народу, який має можливість розвиватися в єдиному політично-адміністративному і мовно-інформаційному просторі. Проте сучасні культурно-регіональні реалії засвідчують тяжіння до функціонування усталених доктрин, ідеологем, тенденцій, успадкованих від попередніх періодів, що, безперечно, пригальмовує процес загальнокультурної інтеграції українства. На самосвідомості кількох поколінь позначилася цілеспрямована ідеологізація усіх сфер життя, базована на марксистсько-ленінській світоглядній доктрині, комуністичний терор, репресії та голодомори 1921—1922 і 1932—1933 рр., примусова колективізація та депортації, утримування творчої інтелігенції в жорстких рамках комуністичної ідеології та тотального контролю за її діяльністю з боку НКВС—КДБ, масштабне нехтування правами і свободами людини.

Та коли в радянській Україні культура була скована соцреалістичними догматами і її розвиток локалізувався межами домінування комуністичної ідеології, то на західноукраїнських землях до кінця 30-х рр. XX ст., за наявності певного офіційного тиску панівних ідеологем тогочасних режимів, національна культурна традиція та діалогічна форма творчого спілкування з європейською культурою відкривали широку перспективу для функціонування різних художніх систем, форм, стилів. Наявність в українській культурі кінця XIX — початку XX ст. такої етнокультурної конфігурації регіонального масштабу надзвичайно інтенсифікувало поширення європейських культурно-мистецьких новацій на загальнонаціональний культурний простір. Активізація в цей період літературно-мистецького життя тієї частини України, яка перебувала у складі Російської імперії, стимулювалося і динамічною модернізацією російської культури завдяки новим мистецьким течіям — символізму, футуризму, акмеїзму, кубофутуризму, конструктивізму...

Українське мистецтво перебувало в пошуках нової образної мови, нових форм і засобів вираження, що було характерним для європейського історико-культурного процесу. Полтавська, львівська, київська виставки 1903, 1905, 1911 рр. консолідували українських митців, інтегрували мистецький процес України у річищі патріотичних наставлень, покликали покоління митців до злуки з європейською образотворчою культурою. Зміцнювалися і укорінювалися творчі взаємини між художниками Києва, Львова, Харкова, Одеси, інших міст України. Змінювалися типи художнього мислення, викристалізовуючись у гострих полеміках, протистояння різних орієнтацій в художній політиці, у взаємозапереченнях. Значна частина митців активно розвивала національні культур-

ні традиції, розгортаючи на традиційній основі різні напрями модерністського та авангардного самовираження, зокрема, неовізантизм, український неоренесанс, неопримітивізм, постімпресіонізм (М. Бойчук, І. Падалка, С. Налепинська-Бойчук, В. Седляр, О. Мизін, М. Рокицький, О. Павленко, М. Бутович, Р. Сельський, А. Ерделі, П. Ковжун, В. Адлер, М. Синякова). Взагалі, на початок XX ст. духовний та ідейний образ нової, вірніше, за І. Франком, "молодої України", визначав доволі широкий спектр альтернативних відповідей на стан і перспективи розвитку української культури. Викристалізовується, завдяки активізації літературно-мистецького і просвітницького рухів, творча потреба трансформації національної культурної традиції в нові форми і методи з метою збереження своєрідності власного духовного образу, темпераменту, менталітету і розгортання її тривання в часі та просторі. Це спонукало до консолідації національно свідомих митців задля формування нової художньо-образної системи української культури, її форм, видів і жанрів. Виникла нагальна потреба організації національної мистецької школи з метою підготовки кадрів, що уможливило створення Академії мистецтв України за діяльної участі М. Грушевського, І. Стешенка, Д. Антоновича, В. Винниченка. Одержимість пориванням до творчого самоздійснення в умовах кардинальної зміни соціокультурних координат захопила й митців старшого і середнього покоління — О. Мурашка, Г. Світлицького, Ф. Красицького, М. Бурачека, М. Жука, Г. Нарбута, К. Трохименка, братів В. та Ф. Кричевських, І. Їжакевича, С. Світославського, М. Самокиша, І. Шульгу, К. Костанді, Є. Буковецького, М. Ярового, В. Коровчинського...

Діяльність В. Кричевського, Г. Нарбута, з якими пов'язана епоха українського модерну, була спрямована на створення національного стилю, програмувала засади патріотичного мислення і дух новітніх відкриттів у мистецтві. У тому ж напрямку розвивалася творчість таких різних за уподобаннями художників, як О. Кульчицька, О. Новаківський, М. Бурачек. Саме необхідність розгляду і розуміння України як особливого культурного простору викликає потребу витворення механізмів формування української ідентичності, нової ієрархії цінностей, які б відповідали викликам модерної доби. Це сприяло розвитку нових засобів мови, мистецтва, науки, філософії та інших галузей культури, здатної забезпечити взаєморозуміння завдяки діалогу, взаємодію між елементами культури.

У зв'язку з національним і культурним піднесенням кінця XIX — початку XX ст. у річищі загальноєвропейських культурних зрушень був покликаний до життя музейний рух, розвивалося приватне колекціонування. Велике значення мало відкриття музеїв церковно-археологічного, старожитностей і мистецтв у Києві, перед тим у Дніпропетровську, а далі — в Одесі, Львові, Харкові. Музейні ініціативи сприяли розгортанню мистецького, в тому числі виставкового життя.

Модернізація естетичної свідомості наприкінці XIX — в перші десятиліття XX ст. здійснювалася завдяки появі нових жанрів і стилів, лексико-формотворчих знаків і символів, інтенсивних поривань до творчої автономності мистецької індивідуальності на порозі фронтального прориву української нації у незалежне майбутнє. Як писав авторитетний у 20-х рр. XX ст. критик Я. Савченко, «дев'ятнадцяте та початок двадцятого століття пройшли під знаком боротьби за найелементарніші права мати "свою мовну культуру" і творити свою культуру»[3].

[3] *Савченко Я.* Сучасна українська критика // Мистецтво. — 1920. — № 1. — С. 5.

Значний вплив на зміну типів художнього мислення мала філософія модерну, яка сприяла подоланню авторитарної свідомості — від міфологічної, релігійної до прагматично-політичної та інтелектуально-духовної — і віднайденню нових моделей тлумачення процесу становлення соціокультурної реальності. Культура як життя і культура як дух — ця головна антиномія філософії культури у парадоксальному тлумаченні Ф. Ніцше спровокувала переоцінку усіх її набутків в орієнтації на ідеал нової людини — природної надлюдини.

Звільнення індивідуального від диктатури загального і утвердження свободи особистості як пріоритетної цінності викликали радикальні трансформації антиномій "людина і світ", "реальність та ідеал", "матерія і дух". Ідеал "повної людини", "цілого чоловіка" (М. Вороний), ідея цілісної, родової людини захоплюють І. Франка ("Зів'яле листя"), Лесю Українку ("Лісова пісня"), О. Кобилянську ("Людина", "В неділю рано зілля копала") та ініціюють відкриття духовно-ідеального начала в людині.

Духовні поривання митців до ідеального, краси, гармонії породили неоромантичну концепцію особистості, для якої характерне витончене, чуттєво-естетичне сприйняття великих таїнств людської душі та Всесвіту, частиною якого є і має почуватися людина. Внутрішня свобода Мавки можлива лише в духовній єдності з природою. Гармонія людських і природних сил здатна піднести особу над цим лицемірним, прагматично-буденним світом і забезпечити безсмертя людської душі. У повноті органічної реалізації життєвої і творчої енергії таїться ідеал цілісної особистості — Людини-Царівни (О. Кобилянська).

Неоромантична гуманістична концепція розпросторилася на усі види національного мистецтва — на музику, театр, архітектуру, живопис, кіно, але домінуючим стилем неоромантизм не міг стати в умовах інтенсивного оновлення виражальних засобів, художньої мови, мистецьких форм. Втрата віри в красу, яка начебто покликана врятувати світ, неспроможність реалізувати в цьому очужілому світі ідеально-духовні імпульси благородної душі, космічний сум і туга, екзистенціальний біль і страждання — ці настрої і переживання живили творчість молодих поетів, прозаїків, художників, композиторів, режисерів як у Західній, так і в Наддніпрянській Україні. Натхненне образне слово давало поживу спраглій на творче запліднення душі — В. Пачовському, Б. Лепкому, П. Карманському, С. Чарнецькому, М. Яцківу, О. Луцькому, В. Бирчаку та ряду інших митців, які тяжіли до угруповання "Молода муза" (1906). Творчі імпульси долинали до "Молодої музи" від "Молодої Польщі", "Молодої Бельгії", "Молодої Німеччини", "Молодої Франції", гасло "мистецтво для мистецтва" окрилювало і композитора С. Маркевича, і скульптора М. Паращука, і художників П. Ковжуна, І. Кулеця, М. Жука. Кардинальною опозицією реалістичному методу художнього відображення було культивування абсолютної мистецької свободи як запоруки самоздійснення себе в тотальній творчості. Для цього необхідно, вважали "поселенці" "Української хати" (1909) М. Вороний, А. Кримський, М. Філянський, М. Чернявський, Х. Алчевська, Гр.Чупринка та інші, вихопитися із лабет безплідної реальності в космічні простори, туди, де вільно ширятиме дух, досягаючи нарцисистського самозвеличення в образі автономної особистості, радикального індивідуаліста. Пульсуючі еманації абсолютної свободи і краси вільного мистецтва витворювали ілюзії щодо розгортання безмежного процесу самовиховання людського духу і по-

всякчасних народжень нових художніх форм свідомості. Для таких вражень і узагальнень були переконливі підстави. Динамічна модернізація художнього мислення на початку XX ст., передусім у сферах образотворчого мистецтва, архітектури, дизайну, театру, літератури, стимулювала появу в режимі епатажу, конфліктного зіткнення і тотального заперечення академічних традицій нових видів, форм, стилів і напрямів художнього вислову.

Активною і плідною маніфестацією нової образної мови, нових творчих форм відзначався український авангард. Організатор знаменитих одеських "Салонів" (1909—1911) В. Іздебський фактично провів аркодужний міст між мистецтвом Західної і Східної Європи, об'єднавши під крилом нового мистецтва братів В. і Д. Бурлюків, І. Білібіна, В. Кандинського, А. Лентулова, Г. Нарбута, О. Екстер, Є. Буковецького, Т. Дворникова, П. Боннара, Ж. Брака, К. ван Донгена, М. Вламінка, М. Дені, А. Марке, А. Матісса, А. Руссо та інших. Його гасло, оприлюднене в Каталозі "Салону": "Живопис [...] це засіб створювати інший світ, небачений, нереальний", — було провокуючим в означенні перспективи європейського модернізму. В особі кубістів і конструктивістів О. Архипенка, О. Грищенка, І. Кавалерідзе, В. Єрмилова, М. Бутовича, П. Ковжуна, Р. Лісовського, кубофутуристів О. Екстер, О. Богомазова, В. Пальмова, В. Меллера, протоконструктивіста В. Татліна, супрематиста К. Малевича, абстракціоніста В. Кандинського, символістів М. Жука і Ю. Михайлова, сюрреалістів М. Андрієнка-Нечитайла, Р. Сельського українське мистецтво панорамно розширило обшири функціонування і збагатило можливості сприйняття й пізнання світу. Позитивні реляції французької преси про українських митців, в тому числі Г. Аполлінера про С. Левицьку, О. Архипенка, М. Бойчука, В. Баранова-Россіне, — в ті часи ще гнаного, але модерного Аполлінера — зближували береги Сени і Дніпра, культуру Європи і України. Рішуча відмова від академічного натуралізму та еклектизму сприяла появі новаторських "спалахів" творчої уяви в незвичних формах та в оригінальній стилістиці. На західних землях України з'явився своєрідний художній напрям, який інтенсивно завойовував усі країни Європи під назвами: "арт нуво", "югендстиль", "модерн", "ліберті-стиль" і утвердився із назвою "сецесія". Цей феномен львівського модерну відзначився творчою взаємодією різних видів мистецтв і став органічною складовою загальноєвропейського новаторського стилю на зламі століть. "В новому розумінні сецесія — не тільки орнаментально-декоративний стиль, — узагальнює Ю. Бірульов, — це глобальний художній рух з визначеною ідейною програмою, який на зламі століть охопив майже всі види творчості, створив своєрідну інтегральну культуру, зумів комплексно організувати життєве середовище і в своєму прагненні єдиного всеосяжного стилю тісно взаємодіяв з іншими художніми напрямками епохи"[4]. Яскравим представником українського модерну зарекомендував себе В. Кричевський у споруді Полтавського земства, що дала поштовх для розвитку ініціатив в архітектурі, монументальному живописі й активізувала пошуки на ниві синтезу мистецтв.

Авангардизм в Україні ставив собі за мету формувати нові естетичні засади мистецтва майбутнього, "вирощеного" на усвідомленій необхідності прискорити художній розвиток на ідеях динамізму та конструктивізму, технічного удосконалення, позбавленого тягаря академічних традицій. Поєднання в українсь-

[4] *Бірульов Ю.* Мистецтво львівської сецесії. — Львів, 2005. — С. 6.

кому авангарді формалістичної й функціоналістичної фаз розвитку наближало до синтезу футуризму і конструктивізму, а в перспективі — до синтезу різних видів мистецтв: поезії, прози, живопису, театру, скульптури, музики, графіки, фотографії, архітектури, а також культурної національної та інтернаціональної інтеграції. Український авангард був чутливий, крім хіба що футуризму і дадаїзму, до національних традицій, форм, стилів, образних структур, тем і проблем. Як свідчить Мирослава Мудрак, "український авангард сформувався як діакретичний зв'язок між універсалістською естетикою символізму, експресіонізму і кубізму, що тоді народжувалися. Додаючи місцеві традиції до універсалістських принципів модернізму, нова формалістична течія була повністю пов'язана з місцевими реаліями"[5].

Водночас цей художній напрям хоча й опонував народницькому позитивізму й нормативності, проте не цурався всотувати ідеї, стилі, образні конфігурації бароко, іконографічної традиції, стилістику і пластику, колористику та орнаменталістику традиційного народного мистецтва, примітиву.

Головним продуцентом радикальних концепцій українського авангарду, його ідеологом і теоретиком був панфутурист, творець жанру поезо-малярства Михайль Семенко. Його проекти щодо творення нового модерністичного українського мистецтва у зв'язках із західноєвропейськими авангардистськими течіями, зокрема, з дадаїзмом, кубізмом, експресіонізмом, футуризмом, конструктивізмом, підтримували і реалізовували письменники Гео Шкурупій, Юліан Шпол, Олекса Слісаренко, Мирослав Ірчан, Марко Терещенко.

Український авангард в образотворчому мистецтві, літературі, театрі, кіно, в книжковій графіці, сценографії, архітектурі, дизайні — в усіх сферах людської життєдіяльності активізував визрілі в епоху модерну пошуки і вираження дисенсусу, порушення одностайності та однозначності відповідей на виклики нової доби, заперечення застиглої стабільності, а головне — відкрив шлюзи для наповнення культурного простору новою мовою, словесно-образного, пластичного, як правило, енергійно-епатуючого вираження тривог і надій індустріальної доби. Це досягалося завдяки динамічним контрастам, зіткненнямсхрещенням кольорових площин, творенню дисонансних фактурних конструкцій, розірваності форм і калейдоскопічності кольорів, глибинній метафоричності кольорових інверсій, багатству смислових знаків та ідейно-смислових інтонацій. Український культурний ареал був на початку XX ст. відкритою системою, яку акумулювали тогочасні філософсько-естетичні, ідейно-стилістичні, інтелектуально-світоглядні уявлення доби. Творчо переосмислювалася національна художня спадщина задля формування нового українського національного стилю (І. Труш, О. Кульчицька, М. Сосенко, П. Холодний-старший, П. Ковжун, О. Новаківський, М. Бутович, М. Мороз, С. Гординський, М. Бойчук і його школа монументального живопису).

Безперечно, українська культура першої чверті XX ст. відкрила нові горизонти вираження, репрезентації в символічних образах і формах, що відбивали сприйняття і переживання процесу трансформації як соціально-економічного устрою життя, так і духовного світу людини. Вражена і захоплена грандіозним науково-технічним поступом, ідеєю побудови справедливого, рівноправного суспільства, всезагального благополуччя і щастя, перспек-

[5] *Мудрак М.* Український авангард // Український модернізм. 1910—1930: (Альбом). — Хмельницький, 2006. — С. 31.

тивою підпорядкування колосальних сил Всесвіту задля оволодіння силами історії, антропності й набуття абсолютної влади над Всесвітом, людина потрапила в пастку тиранічного деспотизму тоталітарної держави СРСР. Ті, хто не захотів благоговійно застигнути в рабській покорі перед всевладністю тирана, фізично знищувалися, вилучалися з культурної сфери, інші розчинялися в мовчанні серед підвладного населення, ще інші починали ревно служити системі, перетворюючись у засіб і спосіб маніпулювання суспільною свідомістю і цим підсилюючи механізми тоталітаристського контролю над масами. Водночас офіційна культура працювала на пропагандистський апарат, переважна частина її працівників і була пропагандистами й агітаторами за режим разом із місцевою та регіональною партійно-радянською елітою, котра ревно впроваджувала в практику директиви центру[6]. Найчастіше саме націонал-комуністична еліта в прислужницькому екстазі ініціювала пошуки "націоналістичної крамоли", публічні розвінчування "націоналістичних ухилів" та саморозвінчування митців. Національні первні, національний дух, традиція, мова виштовхувалися на культурний маргінес, вилучалися з історико-культурного контексту, в кращому разі, використовувалися як декоративний елемент у творенні ідеологем, пропагандистських кліше, новочасних міфологем. Під тотальним партійно-ідеологічним контролем в 1930—1950 рр. було сформоване офіційне мистецтво на основі методу соціалістичного реалізму, який не передбачав функціонування в українській літературі й мистецтві інших стилів, художніх форм та методів. Упроваджувалася в умовах тотальної ідеологізації та нівелювання одновекторність літературно-мистецького процесу, коли тематично-проблемна регламентація неминуче визначала вибір художньо-виражальних засобів, нівелювала національну своєрідність культур, гранично обмежувала пошуки нових естетичних форм, індивідуальних стилів, засобів образного вираження.

Репресивна державна культурна політика 30—50-х рр. здеформувала загальну картину культурного життя України, яка втрачає внутрішню енергію прагнення до "нового". Дух авангарду згасає у втомленій почуттям безперспективності людині, і творча діяльність її не є способом актуалізації індивідуальності в регламентованому партійними настановами світі. Одержавлення культури, ідеологічно-прагматичне "приручення" і пристосування її для пропагандистського демонстрування успіхів культурної політики тоталітарної системи неминуче породжували стандартні зразки "радянської культури" зі своїми, нерідко творчо індивідуалізованими естетичними вимірами. Офіційна культура загалом базувалася на ідейно-світоглядній системі комуністичного режиму і відзначалася одноманітністю стилю та естетичною уніфікацією. Проте в багатьох своїх зразках, зокрема в образотворчому мистецтві (пейзажний живопис і натюрморт), в художній словесності (поезія, новела, оповідання) в окремих жанрах монументального і декоративного мистецтва, музичного, театрального й кіномистецтва вона дозволяла певні поступки, даючи можливість зберегти і розвинути національну виразність, індивідуальну суверенність та стильову оригінальність. Безперечно, доводилося все камуфлювати, вдаватися до ідеологічної мімікрії, декорувати творчу ідею, помпезно її орнаментувати, але інших шляхів для бодай часткового творчого самоздійснення в умовах тоталітаризму не було. Залишався бунт, протест, внутріш-

[6] *Голомшток Н.* Тоталитарное искусство. — Москва, 1994. — С. 41—42.

ня еміграція, демонстративні мовчання або очікування політичної "відлиги". Але, як засвідчує видатний німецько-американський філософ, дослідник феномену тоталітаризму Ханна Арендт, "люди *є* вільними — на відміну від їхнього володіння даром прагнути свободи — лише доти, доки вони діють, і ні до, ані після цього; бо *бути* вільним і діяти — це те саме"[7].

Можна припустити, що для багатьох творців культурного продукту в умовах несвободи свобода "заховувалася" в самому творчому процесі, який не був публічним актом. Тільки його кінцевий продукт — витвір мистецтва оприлюднювався, тому для підготовки його презентації необхідно було здійснити певні ритуальні дії, які б переконали можновладців у лояльному ставленні митця до системи, відповідності його витвору ідейно-естетичним канонам тоталітарного режиму.

Через об'єктивні історичні чинники значна частина літературно-мистецької інтелігенції, аби уціліти і вижити, змушена була покинути рідну землю і започаткувати потужну хвилю політичної еміграції. У Парижі, Відні, Празі, Берліні, Варшаві були сконцентровані центри творчо-мистецького життя. Масштабність мистецького потенціалу в Празі виявила Студія пластичних мистецтв Сергія Мало, по суті українська академія мистецтв, де вчилася молодь різних національностей. Заснована Дм. Антоновичем на початку 20-х рр. ця студія впродовж майже трьох десятиріч розвивала мистецьку освіту на засадах, які В. Кричевський, Г. Нарбут з 1917 р. практикували в Українській академії мистецтв у Києві. У паризькому мистецькому середовищі О. Грищенко, М. Андрієнко-Нечитайло, В. Хмелюк здобули загальноєвропейське визнання.

Культурні процеси, рухи і формування творчих напрямів і стилів були особливо плідними в Західній Україні до вересня 1939 р., коли Галичина і Волинь перебували під владою Польщі, а також на Закарпатті, яке опинилося під юрисдикцією Чехословаччини. До початку Другої світової війни Львів був авторитетним науково-дослідним і культурно-мистецьким центром завдяки діяльності Наукового товариства імені Шевченка, художній школі Олекси Новаківського, яка діяла під патронатом великого покровителя мистецтв митрополита Андрея Шептицького, створенню Асоціації незалежних українських малярів (АНУМ), активним творчим зв'язкам із відомими культурними столицями Європи — Парижем, Мюнхеном, Берліном, Варшавою, Прагою, Краковом. Багато українських митців, які жили і працювали за кордоном, перебували в органічному творчому єднанні з Україною. Так, у Парижі творили О. Архипенко, М. Андрієнко-Нечитайло, С. Левицька, В. Хмелюк, О. Грищенко, В. Винниченко, С. Борачок, С. Зарицька, М. Кричевський, П. Омельченко, В. Перебийніс, М. Глущенко, у Варшаві — П. Холодний-молодший, П. Мегик, П. Андрусів, М. Черешньовський, у Празі працювали історик культури Д. Антонович, художники Г. Мазепа, І. Кулець, К. Стаховський, Н. Геркен-Русова, Ю. Вовк, В. Цимбал. У Празі було створено Музей Визвольної боротьби (1925), основу якого склали мистецькі колекції, архіви, документи творчих спілок, товариств, організацій, об'єднань, видавництв української еміграції з усього світу. Культурно-митецька праця українців, що жили поза рідною землею, була ґрунтовно висвітлена С. Наріжним у праці "Українська еміграція" (період 1919—1939 рр.). Велика когорта поетів, прозаїків, літерату-

[7] *Арендт Х.* Між минулим і майбутнім. — Київ, 2002. — С. 161.

розназнавців, художників, істориків, учених, релігійних діячів під час Другої світової війни емігрувала на Захід та оселилася як у Європі, так і в Канаді й США. У Франції творили художники Іванна Нижник-Винників, Юрій Кульчицький, Темістокл Вірста, А. Сологуб. Діяло активно європейське Наукове товариство імені Шевченка в Сарселі, Наукові товариства імені Шевченка в США, Канаді, Австралії, Український вільний університет у Мюнхені, Український вільний університет у Нью-Йорку...

У Мюнхені творив скульптор-експресіоніст Григорій Крук, у США — художники Микола Бутович, Яків Гніздовський, Святослав Гординський, Михайло Дмитренко, Любослав Гуцалюк, Петро Холодний-молодший, Едвард Козак, Мирослав Радиш, Микола Неділько, Михайло Мороз і скульптор Олександр Архипенко, які здобули світове визнання. У Канаді продовжували творчу діяльність Лео Мол (Леонід Молодожанин), Іван Бельський, Катерина Антонович, Юрій Буцманюк, Мирон Левицький, Галина Новаківська, в Аргентині — Борис Крюків, у Венесуелі — Василь Кричевський, Галина Мазепа, в Австралії — Михайло Кміт. Українська поезія в діаспорі у міжвоєнний період XX ст. досягла найвищого художнього рівня в творчості представників празької поетичної школи — Євгена Маланюка, Юрія Дарагана, Леоніда Мосендза, Олега Ольжича, Юрія Клена (Ю. Бургардт), Оксани Лятуринської, Олени Теліги, Олекси Стефановича, Івана Ірлявського, Івана Колоса, Галі Мазуренко[8].

Творчо оригінальною, поєднаною із художніми ідеями Центральної та Західної Європи та місцевим народним мистецтвом, була діяльність закарпатських художників Йосипа Бокшая, Адальберта Ерделі, Еміліана Грабовського, Андрія Коцки, Федора Манайла, Ернеста Контратовича, Гаврила Глюка, Золтана Шолтеса.

У "прокрустовому ложі" соціалістичного реалізму судилося роздвоюватися багатьом талановитим митцям — П. Тичині та Ю. Яновському, М. Бажану й О. Гончару, М. Стельмаху та І. Муратову, О. Довженку і В. Сосюрі, І. Кавалерідзе, К. Трохименку, А. Малишку, А. Петрицькому, О. Шовкуненку, В. Костецькому. Так чи інакше, але кожен із них, тих, хто згаданий і хто був та залишається в історії української культури, усвідомлювали свою національну ідентичність і в міру своїх можливостей, як О. Довженко, обстоювали, захищали її "як частину національного соціокультурного простору"[9].

Лише після смерті Сталіна в 1953 р. та під час хрущовської "відлиги" національним культурам судилося розширити свої тематично-проблемні та жанрово-стильові горизонти. Виявилося, що в режимі формування тоталітарної свідомості затаєно пульсували локальні субкультури, які забезпечували існування маргінальної культури, енергетично готової до розпросторення на загальнокультурний ландшафт. Адже в 20—30-ті рр. далеко не всі митці виходили в своїх творчих експериментах за межі єдиного дозволеного "формату" літератури і мистецтва, такі письменники, як Майк Йогансен і Лесь Курбас, Микола Куліш і Микола Хвильовий, Павло Тичина і Микола Зеров, Євген Плужник і Тодось Осьмачка, Михайло Драй-Хмара і Валер'ян Поліщук, Максим Рильський і Володимир Сосюра, поступово затискувалися в ідеологічні лещата соцреалістичного канону, з яких шлях пролягав або на Соловки, або в еміграцію, або в

[8] *Неврлий М.* Празька поетична школа // ЗНТШ (Праці філологічної секції). — Львів, 1995. — Т. 229. — С. 129–140.

[9] *Тримбач С.* Олександр Довженко: Загибель богів. Ідентифікація автора в національному часопросторі. — Вінниця, 2007. — С. 14.

необхідність одягати на своє творче обличчя "ідейно-тематичну маску". Проте радянська репресивна система не залишила їх, як врешті-решт кожного митця, кожного діяча культури, без своєї найчастіше кривавої уваги. І суть конфлікту митця із системою полягала не лише в тому, що його творчість не вкладалася в ідеологічне "прокрустове ложе" офіційного мистецтва, а передусім у критичному ставленні до системи та у пориванні зберегти у будь-якій формі самовираження внутрішню свободу.

Адже превалювання публіцистичної або романтизованої патетики, велеречивості, ідеологічна категоричність у "завантаженні" ідейно-значеннєвим "продуктом" позитивних героїв зводили літературу і мистецтво до необхідності "споживання" вульгарної естетики соціалістичного реалізму. Політика виснажувала до естетичного безсилля великі таланти, безцеремонно експлуатувала літературу, пропонуючи за ідейну службу звання, премії, нагороди, багатотомники, дачі...

Традиція переставала бути головним та універсальним інструментом національної культури, проте вона внутрішньо пульсувала в естетичній свідомості більшості митців. Саме із періоду українського культурного ренесансу, з доби "розстріляного відродження", із часів початку системного блокування комуністичним режимом національного відродження української культури розпочинається розвиток українського андеграунду та "неофіційного мистецтва"[10]. Це передусім був бунт внутрішньо вільної творчої особистості супроти жанрово-стильового унормування, приведення до порядку, до єдиного стилю,· до ритуальної обов'язковості звірятися з "центром", який не лише продукував авторитарний канон, а й змушував його сповідувати.

Нонконформістський рух в Україні базувався передусім на відстоюванні митцем своєї моральної позиції, своїх естетичних смаків, небажанням ангажуватися в соцреалістичну тематику і проблематику, творчо впокорюватися в умовах ідеологічної регламентації літератури і мистецтва. І якщо представники "неофіційного мистецтва" ("дозволене мистецтво", "інакше мистецтво") мали певні можливості для оприлюднення своїх творів, використовуючи, як правило, офіційні засоби — членство у Спілці художників, будинки творчості, худфонд, дозволені виставки, то андеграунд відзначався конспіративністю проведення творчих зустрічей, виставок, зборів, його представників влада переслідувала в Києві (Алла Горська, Сергій Параджанов, Опанас Заливаха, Борис Плаксій), у Львові (Карло Звіринський, Олег Мінько, Ярослава Музика), в Одесі (Людмила Ястреб, Віктор Маринюк, Валерій Басанець, Валентин Хрущ, Володимир Стрельников, Віталій Сазонов, Леонід Войцехів, Олександр Онуфрієв), в Ужгороді (Єлизавета Кремницька, Павло Бедзір), в Черкасах (Едуард Гудзенко, Володимир Широков), у Дніпропетровську (Володимир Макаренко, Феодосій Гуменюк), в Запоріжжі (Віктор Заруба), в Тернополі (Дмитро Стецько).

Український андеграунд 60—70-х рр. — явище багатоаспектне, різножанрове, характерне широтою та багатоманіттям творчих індивідуальностей, форм, стилів і проявлень. Цей культурно-мистецький та літературний рух руйнував ізсередини ідеологічну систему СРСР, нагадуючи бурління весняної води в річці, скутій змертвілою кригою.

Основними ідеями, якими заряджували себе українські нонконформісти в

[10] Див. детальніше: *Вишеславський Г.* Нонконформізм: Андеграунд та "неофіційне мистецтво" // Художня культура: Актуальні проблеми: Наук. зб. — Київ, 2006. — Вип. 3. — С. 171—198.

пориванні розколоти цей лід тоталітаризму, були ідеї патріотичного сенсу української історії, відродження національної культури, ідеї стимулювання національної самоідентифікації, творчий розвиток національних літературно-мистецьких течій, форм, стилів в орієнтації на естетичні традиції та новітні художні рухи на Заході [11]. Клуб творчої молоді (1960—1962) в Києві об'єднував художників, письменників, театральних діячів, композиторів, журналістів, науковців... Саме Клуб творчої молоді проводив андеграундні виставки групи художників "Мрія", його члени організовували так звані квартирні виставки, "незаконні" клуби, нелегальні й напівлегальні збори, диспути, лекторії, мистецькі фестивалі, літературні вечори, експозиції, перформанси... Нонконформістський процес розпросторювався по всій Україні, особливо яскраво проявився в громадсько-літературному русі шістдесятників (Ліна Костенко, Василь Симоненко, Іван Драч, Дмитро Павличко, Володимир Дрозд, Євген Гуцало, Ірина Жиленко, Валерій Шевчук, Іван Дзюба, Василь Стус, Іван Світличний, Євген Сверстюк, Микола Вінграновський, Володимир Підпалий, Борис Нечерда), який настільки активізував процес лібералізації в країні, що внутрішнє, із середини, руйнування ідеологічної системи СРСР в 1986—1990 рр. прискорило і розпад цієї імперії. Нонконформізм "згортав" примат ідеологічного контролю, державний запит, посилений матеріальним забезпеченням, ігнорувався і втрачав свою привабу як засіб ідеологічної мімікрії.

Прикінцевий період існування культури, мистецтва за умов історичного згасання партійно-деспотичної тиранії був пов'язаний із становленням творчих угруповань, об'єднань, що були реакцією на політичну перебудову і потребою виходу з лещат офіційної доктрини. Цей пафос ентузіастичних надій і сподівань засвідчували виставки "Відродження", "Погляд", "Діалог через віки", "Імпреза" і врешті знакова "Молодість країни", що започаткувала прорив у новітні мистецькі пошуки. Важливим є те, що нонконформізм як мистецьке, культурно-літературне явище відіграв важливу роль єднальної духовно-творчої сили між авангардом початку XX ст. і модернізмом 60—90-х рр. та стимулював динамічне відродження сучасного українського мистецтва і літератури. Сучасний розвиток української культури відзначається як посиленням процесів самоусвідомлення та набуття культурної ідентичності, прагненням сформувати національну культуру як цілісну, гармонійну систему, так і напруженням між різновекторними спрямуваннями реґіональних культурних процесів, часто стимульованими чи спровокованими політиками. Водночас стає зримішою і послідовною посилена інтеграція національної культури в європейський і світовий культурний простір, стимульована динамікою зіткнень часто полярних мистецьких тенденцій та естетичних вимірів.

Очевидною є і парадоксальна дволикість культурної єдності українського суспільства, проте пробуджене в роки незалежності природне прагнення різних культурних ареалів України до збереження власної ідентичності й самореалізації у сфері культури, літератури, мистецтва наповнює вірою в культурний розквіт України в XXI ст.

Втім не слід закривати очі на те, що національна культура втрачає свою автономію внаслідок глобальних "зазіхань" на наш гуманітарний простір із метою сформування нового світопорядку і нової глобальної культури — універсальної, позачасової, космополітичної. Хіба ми не бачимо, як на наших

[11] *Медведєва Л.* Віктор Зарецький. Митець, рокований добою. — Київ, 2006. — С. 25.

очах у суверенній Україні ця глобальна культура творить так звану космополітичну публіку, до речі, завдячуючи багато в чому і нашим українським умам, талантам і засобам. І ця космополітична публіка, наповнена вульгарним скепсисом до своєї національної культури, негаціями традиційних естетичних критеріїв, зневажає свою мову, історію, традиції, моральні цінності та духовні набутки нації, із лакейською заповзятливістю аплодує ерзацам глобальної масової культури, афішує і, запобігаючи, впроваджує іномовні, далеко не елітарні, штучні ерзаци культурних індустрій і не зауважує, не бачить, що споживання такої глобальної, як правило, штучної псевдокультури призводить до національного зневілювання особи, падіння евристичних ознак та до бездуховності. Нас повинна вести вперед віра, що спричинює ушляхетнення волі, а з нею шлях до "відкривництва, винахідливости, мистецтва"[12]. Отже, поп-культура, що виросла на ґрунті заперечення соц-культури, сфокусувала важелі орієнтації на занижені художні смаки, що є ґрунтом для насадження чергової культури масової комунікації.

Процес руйнації духовно-моральних основ народного життя сягає критичної межі, а це суттєва причина поширення настроїв нігілізму, безнадійності, відчаю. Моральність вульгаризована, роз'їдена корозією вседозволеності й агресивного цинізму. Справді, в нашому суспільстві, особливо в політикумі, як пише Ліна Костенко, "апофеоз дрімучої гризні". Діють потужні механізми витискання національного, свого із власної духовної території, що призводить до ослаблення національної ідентичності. Розгорнулося глобальне маніпулювання свідомістю, під цілеспрямованими прожекторами масової культури як визначальної особливості сучасної індустріальної культури особистість втрачає своє індивідуальне Я, свою "самість", розчиняється в колективній масі бездумних споживачів ерзац-культури, нівелюється, а головне відривається від свого національного пракореня — від рідної культури, народних традицій, мови, етнічної основи життєдіяльності.

Якщо ми хочемо бути бодай серед країн європейської спільноти, то нам не уникнути постмодерністського етапу цивілізаційного розвитку, а отже, нас чекають спільні випробування загальнопланетарними загрозами і проблемами в усіх сферах суспільного життя. Постає новий постмодерний світ на засадах взаємозалежності й цілісності, але досягти гармонійної, консолідованої єдності задля розв'язання майбутніх глобалізаційних викликів нелегко. Передусім слід мобілізувати власні національні ресурси — інтелектуальні, духовні, сформувати новий тип знання як основної складової суспільних цінностей на інтеграційному принципі міждисциплінарності наук. Усі науки — гуманітарні, природничі, технічні — мають бути зорієнтовані на людину, на розв'язання визначальних проблем людського буття, на осмислення явищ і тенденцій національного і загальноцивілізаційного розвитку. Гуманітаризація наук є найголовнішим викликом третьої хвилі, оскільки тільки усвідомлення і визнання цінності людини як центра універсуму може убезпечити людство від універсалізації, стандартизації та уніфікації матеріального і духовного життя народів світу. "Центр перспективи — людина, вона ж водночас — *центр конструювання* універсуму, — наголошував свого часу П. Тейяр де Шарден. — Тому до неї слід у кінцевому рахунку зводити всю науку. І це настільки необхідно, наскільки й вигідно. Якщо воістину бачити — це існувати

[12] *Днів В.* Психологічні основи окциденталізму. — Мюнхен, 1996. — С. 184.

повніше, то давайте розглядати людину — і ми будемо жити повніше"[13].

Повнота життя — це передусім забезпечення гармонійного розвитку усіх сфер життєдіяльності людини. Задля її самореалізації. Чи можливо цього досягти в сучасному світі, наїжаченому терористичними загрозами в усіх сферах людського буття — політичній, економічній, культурно-інформаційній, морально-психологічній?.. Очевидно, що і в далекій перспективі людству не з'явиться світло в кінці тунелю — прірва між багатством і бідністю розширюється, а це чи не найголовніша причина наростання агресії в атмосфері людства. Як бути? Необхідно усім миром працювати над тим, щоб глобалізація розгорталася за новою парадигмою розвитку людства, в основі якої має бути гуманітаризація усіх сфер життєдіяльності людини. Саме "людино-вимірний фактор" повинен бути смисловим епіцентром глобалізації, і саме за цієї умови глобалізація виявить себе "як всебічний, повний, універсальний феномен", здатний продемонструвати "перш за все *позитивні* тенденції *становлення* сучасної цивілізації, які прокладають шлях до *взаємного* визнання культурних цінностей кожної країни і кожного народу"[14].

Цей шлях формування толерантного ставлення до культур інших народів, до *взаємного* визнання цінностей іншого, "не-моїх" традицій, звичаїв, віри, мови розпочинається від національного порога, коли вироблені і діють власні ціннісні орієнтації людини як у національному середовищі проживання, так і в загальноцивілізаційному ландшафті.

Дуже важливо, з яким духовним потенціалом, з якими морально-етичними цінностями, з якою ідейно-світоглядною орієнтацією вступає українська людина у світ, котрий нестримно ув'язується в конгломерат економічно взаємозалежних систем, густо, мов у липкому павутинні, обплутаний глобальними інформаційними сітками, в яких людина безпорадно "зависає".

Сучасна людина духовно знесилена, вилучена навальною експансією різноманітних інформаційних послуг, які стимулюють нарощення матеріальних запитів, потреб, необхідністю відповідати якимось всезагальним стандартам поведінки, зв'язків, мислення, навіть вживання їжі, одягання, подорожування. Домінанта матеріального над духовним переслідує людство з давніх-давен. В. Липинський, формулюючи концептуальні засади формування українського суспільства, остерігав від ослаблення національного і морального й згадував давній Вавилон та Стародавній Рим, де матеріальна складова перевищила громадську мораль[15].

Ми всі бачимо, з тривогою застерігаємо, що матеріальне все тісніше затягує петлю на горлі духовного — духовні основи людського буття не визначаються як базові в системі цінностей глобалізованого світу. І хоча ніхто не заперечує, що невід'ємними складовими духовного розвитку людства є наука, освіта і культура, як це передбачено Статутом ЮНЕСКО, проте далеко не всі передові країни світу ефективно діють, аби бодай призупинити процес нівелювання фундаментальних духовних цінностей. До того ж національно-державні межі, в яких розвивалися національні системи цінностей, розмиваються внаслідок творення нової наднаціональної світової системи взаємозалежностей.

---

[13] *Тейяр де Шарден П.* Феномен человека. — Москва, 1987. — С. 38.

[14] *Дротенко Л.Г.* Глобалізація як засіб розв'язання негативних наслідків епохи модерну // Людина і культура в умовах глобалізації. — Київ, 2003. — С. 249.

[15] *Липинський В.* Листи до братів-хліборобів // Твори. — Київ; Філадельфія. — 1995. — Т. 8. — С. 204.

Національні культурні форми виробництва і споживання втягуються у нову глобальну, цивілізаційну сферу, яка охоплює весь світ, і у відповідності до транснаціональних завдань та стандартів видозмінюються. Головне, вони втрачають свій індивідуальний образ, своє національне ім'я. Дещо втішає те, що починає спрацьовувати своєрідний інстинкт соціокультурного самозбереження, активізується пошук нових природних і культурних ресурсів для забезпечення національної своєрідності.

Україна виявилася повністю непідготовленою до інформаційної революції, яка навально "обвалилася" на українську людину, не захищену духовною оболонкою національної ідентичності, усім комплексом національних цінностей і пріоритетів. Біда в тому, що ми не встигли сформувати власну соціокультурну атмосферу суспільного співжиття і виявилися легкою здобиччю для тоталітарних маніпуляцій індивідуальною і колективною психікою людини. І сьогодні пожинаємо гіркі, багато в чому духовно отруйні плоди власної нерішучості в обстоюванні національних базових цінностей та безпорадності перед викликами Великого Модерну. Нас буквально накрила ця Третя, за Е. Тоффлером, хвиля розвитку людської цивілізації, яка принесла безліч суперечливих, різноманітних ідей, протилежних сприйнять, що зіштовхуються як у індивідуальній, так і суспільній свідомості й "стрясають наш духовний всесвіт"[16].

Саме ці суперечливі, часто взаємозаперечуючі ідеї, заряджені енергією творення космополітичної інтегральної системи стандартів та уніфікаційних "вирівнювань" культурних контекстів, і "вимивають" національні культурні цінності та понижують "ступінь моральної духовності людини"[17], що нею і визначається міра інтелігентності. Багато в чому моральні цінності та культурно-духовний простір, в якому самореалізується особистість, забезпечують повноту життєдіяльності людини, означують особливість її людського буття.

Ніхто, крім нас самих, не облаштує нам сприятливий простір людського співжиття, де культивуватиметься "культура душі" ("cultura animi", за Цицероном), а "справжня людяність" буде, як заповідав Альберт Швейцер, сутнісним змістом культури як образу життя. Ще не пізно вступити усім нам на поле змагань за "власну людяність", хоча ці змагання вимагають особливої мобілізації духу, безнастанного самоподолання і морального перебування в стані етичної відповідальності за "міру людського" в собі й в суспільстві[18]. Та в умовах постання нової світової імперії "золотого мільярда", транснаціональних корпорацій і світових фінансових центрів, формування інтернаціонального суспільства споживання ми повинні забезпечити себе повносилим культурним потенціалом, вірою і морально-духовним імунітетом супроти космополітичної інтегральної системи стандартів і уніфікацій. Це означає вступити в боротьбу за людське в людині та в світі, бо це боротьба — "щонайважча боротьба за власну людяність"[19].

---

[16] *Тоффлер Э.* Третья волна. — Москва, 1999. — С. 465.

[17] *Горський В.* Філософія в українській культурі. — Київ, 2001. — С. 127—128.

[18] Див. детальніше: Цивілізаційні виміри моральності: зміна парадигм / Малахов В.А., Мулярчук Є.І., Жулай В.Д., Савельєва М.Ю. — Київ, 2007. — С. 26—33.

[19] *Швейцер А.* Культура и этика. Философия культуры. — Москва, 1992. — Ч. 2. — С. 233.

ЕТАПИ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ У XX — НА ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ

Розділ 1

Українські письменники — учасники свята відкриття пам'ятника І. Котляревському (зліва направо): М. Коцюбинський, В. Стефаник, Олена Пчілка, Леся Українка, М. Старицький, Г. Хоткевич, В. Самійленко. Полтава. 1903.

1.1. Українська культура на переломі епох (кінець XIX ст.—1920)

Новий етап в українському духовному й культурному житті, що загалом характеризується його рішучим, активним піднесенням, розпочинається з кінцем 90-х рр. XIX ст. Майже синхронно постають значущі явища загального поступу нації, зокрема відбуваються радикальні зрушення у національному самоусвідомленні українства, яскраво і на багатьох ділянках виявляє себе накоплений століттями потенціал культуротворчої енергії, культурозберігаючої, культуроосмислюючої діяльності. З іменами представників українства (а подеколи й представників національної школи, якщо в тій чи іншій галузі школи на той час встигли скластися) пов'язуються подальші кроки у розширенні філософських і світоглядних горизонтів, здобутки у гуманітарних, у точних і природничих науках, у появі цивілізаційно переломних технічних винаходів. Поряд із цим українське мистецтво разом із мистецтвом багатьох країн Європи й Північної Америки, в ряді відношень являючи собою ланку світового мистецького комплексу і водночас зберігаючи яскраву самобутність, з кінцем XIX ст. вступає в епоху модерну (звідси й назва художнього й культурного явища — модернізму, який займав у цьому процесі домінуючі позиції, але яким, слід відразу застерегти, ні в Україні, ні в інших країнах не вичерпувалося багатоманіття мистецьких фактів, явищ, подій цього часу) та поповнює національну й світову скарбницю новими унікальними шедеврами.

Культурне піднесення, яке переживає Україна у період з кінця XIX ст. до кінця 20-х рр. і яке було штучно обірване через історичні обставини, справедливо називають "третім Відродженням" у культурному розвитку нації (перше — у XVII ст., коли Україні належала ініціатива у культурному житті східнослов'янських народів, друге — з кінця XVIII й до середини XIX ст., від "Енеїди" І. Котляревського й до творчості Т. Шевченка, коли не лише у письменстві, а й у багатьох суміжних царинах виявив себе процес духовного пробудження нації до новочасного мистецького й культурного життя). Період з кінця 90-х рр. XIX ст. до часів Української революції є першим, початковим етапом цього "третього Відродження", етапом надзвичайно змістовним і драматичним.

Саме в цей період у середовищі української еліти остаточно визріває думка про доконечність висунення перед українською нацією завдань здобуття

В. Бовкун. Прапор. 1990.

політичної незалежності; таким чином українська ідея вступає у фазу політично-державницького розвитку, супроводжувану активними спробами її реалізації. Відповідно повновагий і повноцінний культурний розвиток України мислиться невіддільно від державотворчих політичних змагань. Особливістю цього періоду є включеність України у світові політичні й культурні процеси, важливою складовою яких стає інтернаціональний розвиток науки та нових технологій. Набирає обрисів формулювання, знаходить поширення і обґрунтування думка, що запорукою повновагого розвитку національної культури є повноцінна форма державності і що державність, як і культура, належить до найголовніших ознак присутності нації у світовій історії.

Населення. Економічне й політичне становище України. У двадцяте століття Україна вступає не як самостійна держава, а як етнічна територія, розчленована між двома великими імперіями — Російською та Австро-Угорською. Державний кордон між ними пролягав по річці Збруч і далі від її витоків до серединної течії річки Буг.

У тих приблизно межах, у яких існує сучасна Українська держава, українські землі на початок XX ст. входили до Російської імперії у складі дев'яти губерній: Київської (центр — м. Київ), Чернігівської (Чернігів), Полтавської (Полтава), Харківської (Харків), Катеринославської (Катеринослав, нині — Дніпропетровськ), Таврійської (Сімферополь), Подільської (Кам'янець-Подільський), Волинської (Житомир). Їх населення на середину 1897 р. становило 35,8 млн (з них сільського — 29,9 млн, міського — 5,9 млн). На початок 1914 р. населення зросло до 47,1 млн (сільського — 39,0 млн, міського — 8,1 млн).

У складі Австро-Угорщини територіями, населеними українцями, були Східна Галичина, Північна Буковина та Закарпаття, кожна з яких мала свої політичні, демографічні, соціально-економічні особливості.

На 1910 р. українська етнографічна територія Східної Галичини площею 53 тис. км^2 і була населена майже 5,6 млн мешканців, з яких майже 3,6 млн (тобто 70 %) становили українці. Незважаючи на те що на поляків припадало лише 16 % від загальної чисельності, саме з польською політичною і культурною експансією, провідником якої була польська шляхта, доводилось боротися українцям, відстоюючи право власного культурного розвитку. Боротьба ішла за депутатське представництво у Галицькому сеймі та у віденській Державній раді, за мовний режим у Львівському університеті та у нижчих закладах освіти, які існували в краї, за функціонування органів друку, за економічні права тощо.

Австрійська провінція, що мала назву "Королівство Галичини та Володимирії", окрім Східної Галичини, включала й Північну Буковину. Порівняно з Галичиною, це був край, більш відсталий в

економічному й культурному розвитку. Серед панівних верств, крім польського елементу, значну потугу мав і румунський, проте ще більшою мірою, ніж у Галичині, над усім панували інтереси цісарського двору. Саме цей німецькомовний елемент блокував посягання всіх інших, втім при цьому небагато культурних можливостей залишалося для українців — переважної частини населення краю (понад 85 %, 300 тис. із загального числа 350 тис.). Мешканці буковинських сіл здобували певну освіту, достатню для елементарних господарських потреб, проте подальший шлях здібної особистості був переважно шляхом онімечення. Українцям не так важко було пробитися на навчання в університет у Чернівцях, але виклади велись там німецькою мовою; відтак чисельність загону національно-культурних діячів у Буковині на початку XX ст. далеко не дорівнювала тій, що була на північ від Черемошу.

У Закарпатській Русі українці становили 80 % від загального числа мешканців (500 тис. з 630 тис. осіб). Одначе у цій частині держави, у краї, що входив до складу Угорського королівства (яке в свою чергу творило союз із Австрією) і навіть відділявся від Галичини кордоном, в усіх сферах життя провадилося грубе насадження мадярщини; в силу різних обставин українське ("русинське") населення мадяризацію в мові та побуті практично не сприймало, проте відповідно делегувало обмаль своїх представників до вищих суспільних верств та в основній масі характеризувалося низьким освітнім цензом.

Важке становище української людності, особливо селянства, стало основною причиною масової еміграції працездатних ресурсів за кордон, переважно на Американський континент. У період з 1890 до 1910 р. із Східної Галичини виїхало 212 тис. українців, із Буковини — 35 тис., Закарпаття залишило 170 тис.

Безземелля і злидні змушували покидати рідні місця також і певну частину селянства Наддніпрянської України. Аграрна політика урядів (особливо П. Столипіна) надавала їм можливості переселення на необжиті території Росії, зокрема на Далекий Схід — так званий "Зелений Клин". Цим змушені були скористатись малозаможні, проте енергійні й працездатні особи, практично назавжди забираючи з собою сім'ї та господарський набуток.

Перші поселенці з України (йдеться про західні регіони) досягають Американського континенту вже у XVIII ст., однак масова трудова міграція починається із 70-х рр. XIX ст. Українці поповнюють лави найманих робітників на шахтах і заводах, найбільше ж, будучи вихідцями із села і рятуючись від безземелля, намагаються завести власне фермерське господарство в сільській місцевості. До вихідців із Західної України у 90-х рр. приєднується група протестантів-штундистів із Наддніпрянщини, переслідуваних на батьківщині за свої релігійні погляди. Основний потік емігрантів спрямований був у США (або ж, як називали по-українськи цю країну прибульці, ЗДА — З'єднані Держави Америки), де наприкінці XIX ст. мешкало понад 200 тис. переселенців з України, та Канаду, число переселенців у якій було приблизно у вісім разів меншим. На новій для себе землі переселенці не знаходять сподіваного раю, мусять тяжко працювати, розробляючи вікові пущі, виборюючи засоби до існування. Проте назад повертаються лише одиниці.

Як вважає історик Я. Грицак, позитивним результатом цих переселень виступало те, що переселенці у ряді випадків могли переказувати кошти

Родина одного з перших іммігрантів з України в штаті Іллінойс, США.

своїм родинам — здебільшого з метою набуття земельних ділянок через викуп їх у поміщиків, які розорялись; цим самим відповідно ослаблювалась економічна потуга чужоземної шляхти та зміцнювалися позиції трудового населення у рідному краї.

Приблизно з 1895 р. починається масова еміграція до Бразилії, з 1897 р. — до Аргентини.

Гостру драму тих, хто змушений був подаватися на пошуки добробуту, та відгомони цих пошуків, також сповнених складних перипетій, талановито відбила українська література того часу (І. Франко, Т. Бордуляк, В. Стефаник, Грицько Григоренко, В. Потапенко та ін.).

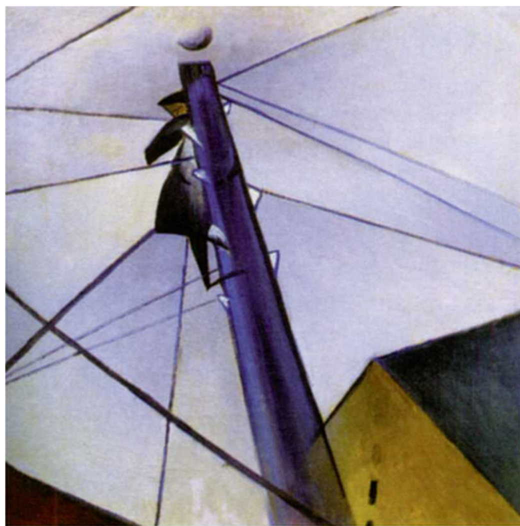
Уже з кінцем XIX ст. у країнах Американського континенту виникають окремі вогнища української іммігрантської культури: споруджуються греко-католицькі та православні церкви (значний вплив у релігійному житті здобувають і протестантські організації), відкриваються школи, де навчають української мови та розповідають про землю батьків. Новоорганізовані культурні товариства сприяють прилученню земляків до найпростіших форм мистецького життя — музичного виконавства, перших сценічних вистав. Невдовзі по прибуттю на нові "береги" розпочинаються більш чи менш успішні спроби організації періодичних видань (див. нижче). Стихійного вияву (пізніше — певних форм упорядкованого культурного процесу) набуває література творчість; на початку XX ст. стають відомими перші імена українських поетів з Американського континенту: С. Чернецького та Г. Грушки (США), Т. Федика (Канада).

Як відомо, землі України, що були в складі Російської імперії, у другій половині XIX ст. стають реґіонами стрімкого, за темпами небаченого досі промислового розвитку, особливо це стосується південно-східної частини, осередком якої були Донецький вугільний, Криворізький залізорудний, а також Нікопольський марганцеворудний басейни. Це явище в основі своїй зумовлювалось навальною індустріалізацією світової економіки, від якої намагалась не відстати й економіка Росії. Різко зріс попит — внутрішній і зовнішній — на залізо й чавун, на всі види видобувного палива. Вкладення коштів у їх видобуток на східному напрямку приносило

величезні прибутки, яких компанії, зокрема французькі та бельгійські, не могли уже на той час знайти у Європі. Тим часом російський уряд створив вигідні, майже пільгові умови для західноєвропейських фінансових інвестицій у розвиток Донецького й Криворізького басейнів. Тут темпи промислового зростання сягали світових величин. За тридцять років (з 1870 до 1900) видобуток вугілля в Україні зріс більш ніж на 1000 %, залізної руди — у 158 разів. Відповідно на початку століття Донбас давав майже 70 % вугілля, яке видобувалось у Російській імперії; п'ять найбільших металургійних заводів, що були на Півдні України, виробляли майже 25 % загальноросійського чавуну. Високі темпи продовжують зберігатися, і у 1913 р. на Україну вже припадало майже дві третини загальноросійського виробітку чавуну, сталі та прокату.

Варте уваги те, що, маючи належні гарантії, розраховуючи на тривалий і стабільний розвиток, західні інвестори ґрунтовно облаштовувались на Півдні та Сході України, будували потужні шахти та металургійні заводи за найновішими на той час технологіями, вели багатоскладовий менеджмент. Значною мірою завдяки цьому, робить висновок сучасний історик, "капіталізм з'явився на Україні у цілком розвиненій формі" [1].

Відповідно розгортанню промислових виробництв стрімко зростало населення Півдня України: за сто років — з кінця XVIII до кінця XIX ст. — із 840 тисяч до 6 мільйонів. Особливістю цього демографічного поступу було й те, що в промислові райони України рушили на проживання маси переселенців — переважно із центральних районів Росії, з Поволжя тощо, несучи з собою характерні риси побуту й свої культурні уподобання. (Спробу торкнутися цієї теми зробив був у 1952 р. О. Гончар



О. Богомазов. Монтер. 1915.

у романі "Таврія", проте за тих умов письменник не міг показати всієї складності й неоднозначності міграційних процесів.) Така "колонізація" промислового Півдня України продовжувалась і за радянських часів, що позначилось на мовних і культурних особливостях ряду регіонів.

Серед характерних рис промислового і сільськогосподарського розвитку України початку XX ст. слід назвати стрімке зростання цукровиробничої галузі, що означало введення в дію десятків цукрових заводів та відповідне збільшення площ посівів буряків. У 1913 р. Україна давала 80 % загальноросійського виробництва цукру.

Примітною особливістю цивілізаційного поступу України на початку XX ст. стає інтенсивний розвиток залізничного сполучення. Перші залізниці на території України було прокладено ще в середині XIX ст.: у 1861 р. почався рух по лінії Львів — Перемишль, у

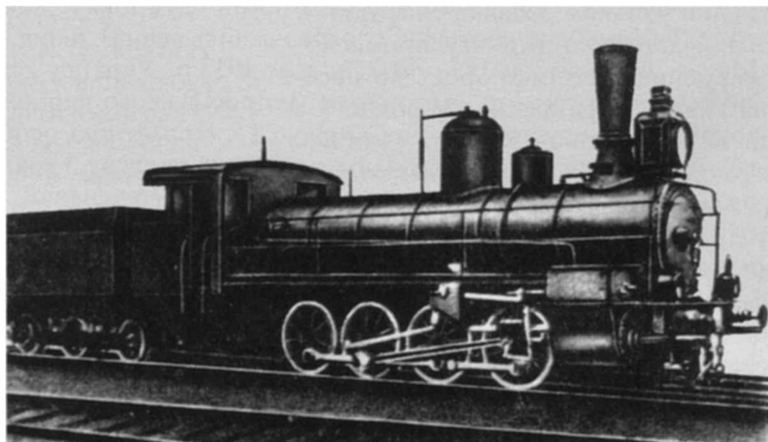
[1] *Субтельний О.* Україна: Історія. — Київ, 1993. — С. 333.

1865 — по лінії Одеса — Балта. До кінця XIX ст. крупними станціями стають міста Одеса, Київ, Харків, Миколаїв, Знам'янка. До 1913 р. загальна довжина залізничних шляхів на території України (в її сучасних межах) становила 15,6 тис. км. Особливо інтенсивно розросталася мережа залізниць у промислово розвинутих регіонах Півдня України.

Слід зазначити, що на початок XX ст. Росія уже отримала для експлуатації власні паровози, які випускалися на Харківському (уведений до ладу 1896 р.) та на Луганському (почав випуск машин 1900 р.) паровозобудівних заводах.

Україна по праву належить до невеликого кола тих країн, у яких людина здійснила перші польоти над землею на крилах літального апарата. Ще в останній чверті XIX ст. у країні проводять свої досліди талановиті вчені та інженери-конструктори О. Можайський, М. Кибальчич, Ф. Гешвенд, М. Арендт, що ставлять завдання побудови апарата, здатного до польоту у повітрі. Успіх братів Райт за рубежем, котрі у 1903 р. підняли в повітря моторний аероплан, став дороговказом для українських винахідників. Експерименти зі створення літальних апаратів на початку століття зосереджуються насамперед у Київському політехнічному інституті, з яким співпрацює засноване наприкінці 1909 р. Товариство повітроплавання. Уже 1910 р. у повітря здіймається декілька аеропланів конструкції українських вчених (О. Кудашев, І. Сікорський, Ф. Билінкін); згодом загін ентузіастів поповнюється (О. Свєшников, О. Карпека, брати Касьяненки), географія створення в Україні самобутніх літальних апаратів розширюється, важливими центрами стають Харків та Одеса. Серед перших авіаконструкторів тривалою і систематичною роботою випало відзначитись Д. Григоровичу, котрий спрямовував свою діяльність на створення гідроаеропланів (перші з яких піднялись у повітря в 1913 р.) та оснащення їх збройним спорядженням у часи Першої світової війни, а також І. Сікорському, котрий уже в 1914 р. сконструював славетний важкий літак "Ілля Муромець". Подальша його діяльність (з 1918 р.) проходить за кордоном, де він здобуває славу творця різноманітних типів переважно багатомоторних літаків та вертольотів.

В атмосфері широкого, якщо не масового, прагнення здійнятись у повітря, за умов, коли з'явилися для цього пер-



Перший паровоз, збудований у 1900 р. на Луганському паровозобудівному заводі.

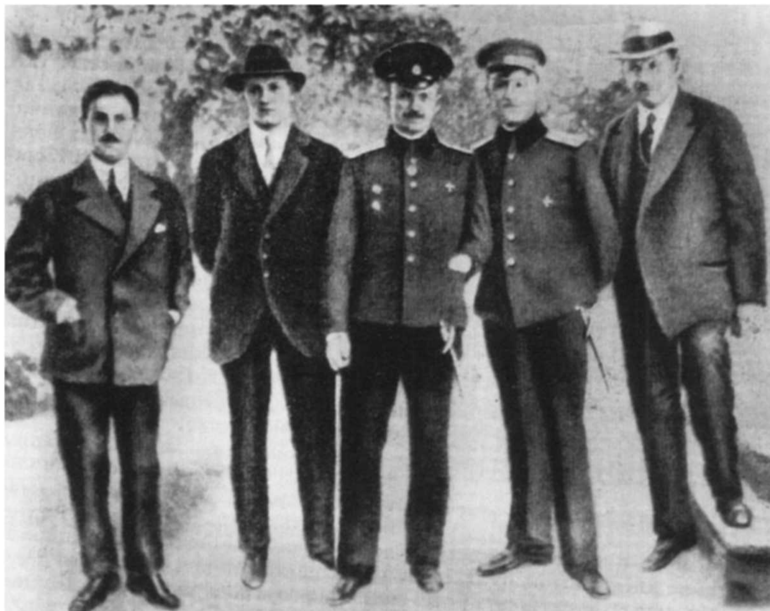
Пам'ятник І. Сікорському на території Національного технічного університету "Київський політехнічний інститут".

ші технічні засоби і матеріали, авіаконструювання в Україні починає розвиватись не лише у професійних майстернях та лабораторіях, а й на аматорському рівні. Так, історія повітроплавання зберегла в своїх анналах ім'я Георгія Тереверка, конструктора-самоука. Син сільського пастуха (із Ольшанської слобідки Уманського повіту Київської губернії), він з дитинства мав неабиякий талант до ремесла, працював на заробітках. У 1911 р. Тереверко сам змайстрував літальний апарат — напівбалансирний планер, що мав рулі висоти і повороту, здійснив на ньому більше 60 польотів тривалістю до двох хвилин на висоті понад шість метрів над землею. 18 січня 1912 р. сміливий конструктор-авіатор розбився під час невдалого приземлення й через півмісяця пішов із життя.

Незадовго до початку Першої світової війни в Україні створюються підприємства, на яких розпочинається серійний випуск літальних машин (переважно іноземних конструкцій).

Розвиток авіабудування в Україні на початку XX ст., природно, супроводжується й розвитком власне повітроплавання; до цієї сповненої романтики, але й дуже небезпечної на той час діяльності долучаються сміливі й винахідливі особистості. Серед перших визначних авіаторів варто назвати С. Уточкіна, М. Єфимова, П. Нестерова (останній увійшов в історію як виконавець фігур вищого пілотажу, він же, коли почалася світова війна, здійснив перший у світі повітряний таран і загинув при цьому).

Визнанням значного індустріально-технічного й сільськогосподарського поступу "Південно-Західного краю" стало проведення у Києві з кінця травня до середини жовтня 1913 р. Всеросійської промислової виставки. Експонати її відділів стосувались переважно промисловості й галузей сільського господарства, окремі — досягнень науки та спорту. Паралельно з роботою виставки відбувалися з'їзди — кооперативний, сільськогосподарський, кінозаводчиків,



П. Нестеров серед членів Київського товариства повітроплавання.

пасічників, гірничих працівників. Виставку супроводжувала й перша Всеросійська олімпіада (серпень 1913 р.) — як етап підготовки до VI Олімпійських ігор. Однією з пам'ятних подій Олімпіади стало перше в світі виконання елементу вищого пілотажу — "мертвої петлі" — льотчиком П. Нестеровим.

Здобутки технічного прогресу входять у повсякденний побут і культуру того часу. Відомо, що у 1903 — 1906 рр. активно здійснюється телефонізація Києва, перші кроки у якій були зроблені ще раніше. На зміну газу в освітленні поступово приходить електрика.

Стрімкий розвиток технічного прогресу, у процеси якого Україна була включена на початку XX ст., справив чималий вплив на культурний поступ. Мова йде не тільки про емоціонально-експресивне відображення в літературі, в образотворчому мистецтві технічних спромог цивілізації та відповідно додання елементів нового розуміння проблематики сучасної людини. Йдеться і про надбання нових можливостей і засобів у ряді ділянок культури. Так, архітектура освоює нові будівельні матеріали, а принципово нове покоління підйомних механізмів та інших технічних засобів дозволяє перейти до більш значущих будівельних проектів. Об'єктом художнього осмислення стають нові предмети у декоративно-ужитковому мистецтві. Воно, як і скульптура, освоює нові матеріали та удосконалені інструменти обробки.

Особливо велике значення на початку століття мало подальше удосконалення засобів запису звуку та зображення. Важливими культурними чинниками стають фонограф і фотоапарат. З 1900 р. для записів українського фольклорного (кобзарів) та професійного співу уже використовується фонограф; у 1910 р. на грамплатівку було записано гімн "Ще не вмерла Україна" (з голосу співака М. Менцинського). З такого явища, як "рухома фотографія", в найближчі роки постає кіномистецтво. Звукозапис та фотографування знаходять широке застосування у науках технічних, природ-

ничих, точних, також і гуманітарних (приміром, документування етнографічних фактів). Зрештою, розвиток фотографії, кіно та звукозапису стає одним із чинників модерної трансформації системи мистецтв. У таких із них, як література, скульптура, малярство та графіка, знижується актуальність якомога точнішого у зовнішніх подробицях відтворення фрагментів дійсності, мистецька вага переноситься на поглиблення смислів зображуваного (з-поміж яких актуалізуються сфери міфу та символу), на композиційні рішення, на характерність суб'єктивного сприйняття.

Новий етап національного самоусвідомлення. З початком 90-х рр. XIX ст. в Україні активізуються процеси національного самоусвідомлення, боротьба за національну ідею набуває політичних форм.

У львівському журналі "Правда" у квітні 1893 р. опубліковано декларацію (реферат) "Profession de foi молодих українців", авторами якої були члени так званого Братства тарасівців, що з 1891 р. діяло на Лівобережній Україні (Канів, Харків). У декларації вперше за багато десятиліть порушувалось питання автономії України (у складі Російської імперії), особливо наголошувалась потреба впровадження української мови — як "одної з найважніших прикмет" нації — в публічному житті та побуті свідомого українця. 1895-м роком датується вихід у Львові брошури "Ukraina irredenta" ("Україна уярмлена") М. Бачинського, що належав до членів Русько-української радикальної партії (утвореної 1890 р. у Львові). Присвятивши певну частину своєї праці розглядові сучасного йому політичного руху і, зокрема, розколу партії, до якої належав, автор понад усе ставить "ідею політичної незалежності українського народу", розглядає її перспективи як у Галичині, так і в Росії.

К. Малевич. Авіатор. 1914.

На початку 1900 р. у Харкові постає Революційна українська партія (РУП) — перша політична організація на східноукраїнських теренах. Її початковим маніфестом стала книга М. Міхновського "Самостійна Україна" (Львів, 1900), політичний документ надзвичайної гостроти і безкомпромісності. Автор звертається до історичних Переяславських угод 1654 р., з їх позицій оцінює на-

ступний розвиток взаємин України та Росії, веде мову про повне розтоптання прав, зазначених у цих угодах, російським самодержавством. Висуваючи гасло "Одна, єдина, нероздільна, вільна, самостійна Україна від гір Карпатських аж по Кавказькі", маніфест проголошує: "...ми візьмемо силою те, що нам належиться по праву, але віднято в нас теж силою. Наша нація довго нездужала, але нині вже стає до боротьби. Вона добуде собі повну свободу, і перший ступінь до неї: Переяславська конституція. Ми розуміємо, що боротьба буде люта й довга, що ворог безпощадний і дужий. Але ми розуміємо й те, що се вже остатня боротьба, що потім вже ніколи не настане слушний час до нової боротьби. Ніч була довга, але ранок наблизився, і ми не попустимо, щоб проміння свободи усіх націй заблищало на наших рабських кайданах: ми розіб'ємо їх до схід сонця свободи. Ми востаннє виходимо на історичну арену і або поборемо, або вмремо..."[2]

Як єдина організація РУП довго не проіснувала: у 1901—1902 рр. з неї виділилася більш радикальна Українська народна партія (під проводом М. Міхновського та О. Макаренка), а в грудні 1905 р. на II з'їзді РУП партію було перейменовано, вона дістала назву Українська соціал-демократична робітнича партія (УСДРП). На зміну програми, яка стала поміркованішою, та й на саму назву партії вплив мало все зростаюче значення робітничого руху як у Європі, так і на території царської Росії. Серед чільників УСДРП були М. Порш, В. Винниченко, Д. Антонович, С. Петлюра, М. Ткаченко.

Також від РУП веде своє походження Українська партія соціалістів-революціонерів, що фактично утворилася уже в 1906 р., але як самостійна політична сила почала діяти з 1917 р. Партія орієнтувалась на селянство та національно свідому інтелігенцію, у її лавах перебували М. Грушевський, М. Ковалевський, П. Христюк та ін. (пізніше, при формуванні Центральної Ради українським есерам належала більшість).

Ще до утворення РУП на Наддніпрянській Україні велась політична діяльність загалом менш революційного, порівняно з вимогами маніфесту Міхновського, характеру. Свого часу існувала, зокрема, так звана Всеукраїнська загальна організація, створена 1897 р. О. Кониським. З неї у 1903—1904 рр. виокремилась Українська демократична партія (О. Лотоцький, Є. Чикаленко, Б. Грінченко, І. Стешенко та ін.). Невдовзі в лоні цієї партії утворюється більш активна платформа, на якій вибудовується нова — Українська радикальна партія (Б. Грінченко, С. Єфремов, М. Левицький, Ф. Матушевський та ін.). Далі, з кінця 1905 р., після подолання розбіжностей, партія мала назву Українська демократично-радикальна — аж до червня 1917 р., коли вона почала називатись Українською партією соціалістів-федералістів. Партія, в ряді моментів близька до кадетської партії Росії, у питаннях національних висувала переважно вимоги автономії — культурної та політичної, передбачала виборний орган на території України, вироблення ним "краєвої конституції" та входження України у "загальну державу", тобто у Росію демократичного зразка.

Члени Української демократично-радикальної партії відіграли провідну роль у діяльності міжпартійного (деякі дослідники називають його позапартійним) об'єднання — Товариства українських поступовців (ТУП), що існувало з 1908 р.

---

[2] Тисяча років української суспільно-політичної думки: У 9 т. — Київ, 2001. — Т. 6. — С. 71.

У Галичині в 1899 р. виникають дві політичні сили — Українська соціал-демократична партія (як відгалуження австрійського соціал-демократичного руху) та партія, згодом названа Українською національно-демократичною (УНДП). Якщо перша з них у своєму програмному документі покликалася на рядки поезії І. Франка (хоча сам поет на той час уже з певною настороженістю дивився на ідеали соціал-демократії), то в організації другої Франко брав діяльну участь, програма цієї партії дозволила недавньому "радикалу" знайти спільну мову з рядом колишніх "народовців"; у партію перейшли й інші "радикали", зокрема однодумці Ю. Бачинського, що ставили сміливіші вимоги в розумінні набуття державності українською нацією; в УНДП спочатку перебував і М. Грушевський.

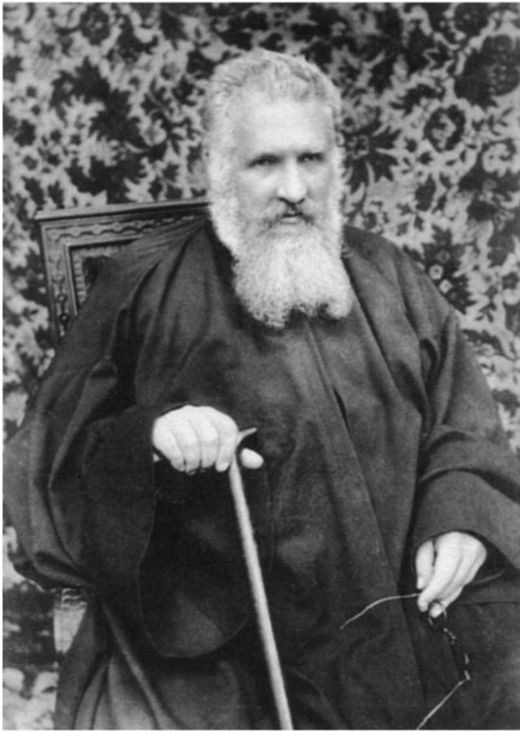
Партії, що існували в Галичині, прийшли до певного сконсолідування зусиль із початком Першої світової війни. У той самий день, коли Німеччина оголосила війну Росії (1 серпня 1914 р.), у Львові було створено міжпартійну Головну українську раду — орган, що відігравав помітну роль у найближчі кілька років у суспільному житті українства Галичини (із травня 1915 р. мала назву Загальна українська рада).

Там само в середині серпня 1914 р. політемігрантами із Наддніпрянської України організовано "Союз визволення України" (Д. Донцов, В. Дорошенко та ін.); його активним учасником був В. Липинський, мислитель, історик і публіцист, котрий уже в перших своїх працях в аналізі історичних процесів, які відбувались в Україні, рушійною силою бачив "старшинську" верству, а процес націотворення розглядав у нерозривному поєднанні з державотворенням (втім визнання його українською громадою як авторитетного політолога приходить пізніше — аж під кінець не зовсім успішної Української національної революції).

І. Труш. Портрет Івана Франка. 1903.

Услід за І. Франком та М. Грушевським у громадському, культурному та, зрештою, й політичному житті Галичини все більшим авторитетом користується Андрей Шептицький, з 1906 р. митрополит місцевої греко-католицької церкви (без декларування прихильності до певної політичної партії).

Напередодні й під час революції 1905—1907 років. Російський уряд на чолі з царем Миколою II, що заступив на престол у жовтні 1894 р., продовжував колонізаторську політику стосовно України. У складі Російської імперії українцям як нації не було надано жодних політичних чи адміністративних прав; російський царизм не вважав за потрібне вживати будь-яких за-



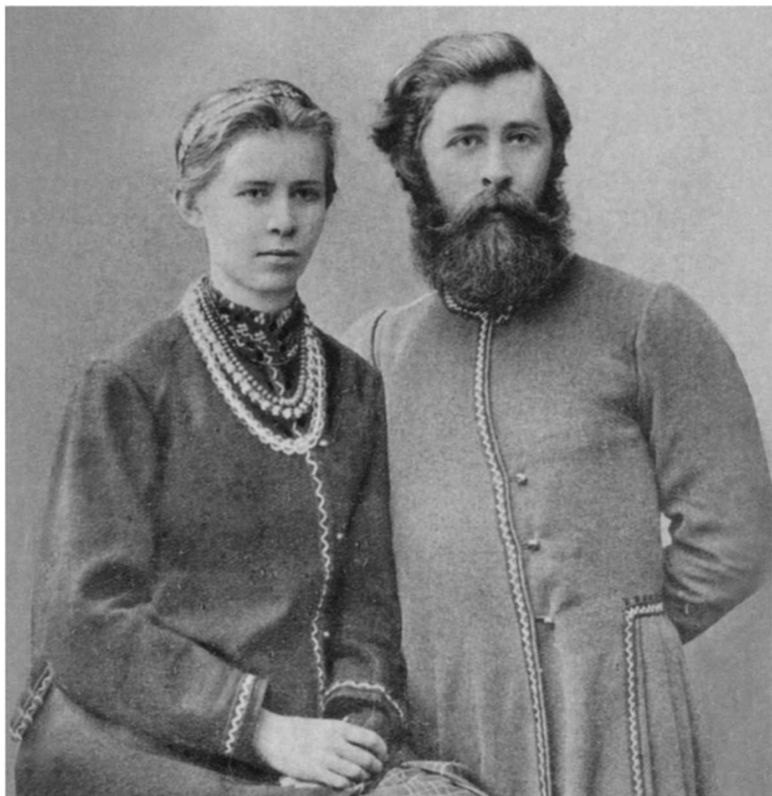
Андрей Шептицький.

ходів щодо забезпечення інтересів національностей, які входили до складу імперії. Політичні партії, котрі приділяли увагу українському національному питанню, діяли в Росії аж до початку революції 1905 р. нелегально. Практично єдиними поступками, які російський уряд до часу революційних подій робив етнічним почуттям українців, був дозвіл на друкування українською мовою видань художньої літератури (було також здійснено видання цілої низки популярних брошур "для народу"), при цьому з багатьма обмеженнями і застереженнями згідно з актами 1876 р. та пізнішими розпорядженнями (1881, 1886, 1892, 1894 рр.) і пристосованою для цього російською абеткою (якою спотворювалась фонетична природа української мови), а також позиція невтручання у наукові фольклористичні й етнографічні дослідження на території "Малоросії".

Водночас російський уряд уживав раз за разом превентивних заходів із попередження "малоросійського сепаратизму", що викликало різної міри спротив. Один із найбільш відомих скандальних демаршів мав місце у 1899 р. під час проведення Міжнародного археологічного з'їзду в Києві, на якому, за використання усіх слов'янських мов, міністерством освіти було заборонено до вжитку лише одну мову — українську; страшенно обурені цим фактом вчені з Галичини демонстративно покинули з'їзд.

З кожним роком протидія урядовій політиці наростала. Заборона на вжиток української мови була видана і при проведенні врочистого відкриття пам'ятника І. Котляревському в Полтаві у 1903 р., але окремі з учасників цій забороні не підкорилися, драконівські урядові заходи були піддані осуду громадськості; події, з цим пов'язані, здобули великий розголос у пресі. Слід додати, що святкування у Полтаві стали свідченням зрослого рівня національного самоусвідомлення української інтелігенції, на цій основі — нового витка культурного єднання Східної і Західної України.

У великі культурні маніфестації переросло відзначення 35-річчя діяльності Миколи Лисенка (Київ, грудень 1903 р.), 35-річчя літературної діяльності Івана Нечуя-Левицького (Київ, грудень 1904 р.). З вимогами усунути перешкоди культурному розвитку України виступали різноманітні наукові й культурні організації, окремі діячі, траплялися навіть офіційні адміністративні звернення — адресовані царському уряду доповідні записки з боку окремих керівників малоросійських гу-



Леся Українка з братом Михайлом. Фото початку 1890-х рр.

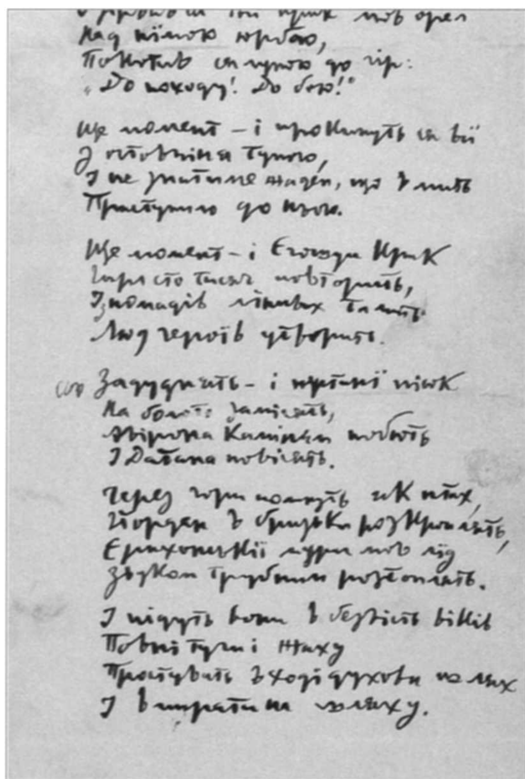
берній, учених рад вищих навчальних закладів тощо.

На початку XX ст. практично для всіх стала очевидною безглуздість царистського заперечення елементарних національних потреб великого народу.

Сумніви у доцільності заборони української мови випливали не тільки із загальногуманних, культурософських міркувань, а й із практичних розрахунків. Так, 30 січня 1905 р. тогочасний міністр народної освіти зазначав: "Применение запрета, значительно затрудняя распространение среди малорусского населения полезных сведений путем издания на понятном для крестьян наречии книг, препятствует повышению нынешнего низкого культурного его уровня".

Визначним художнім твором, який для борців за Україну подавав силу надихаючу, вписував їх боротьбу у світову парадигму здобуття національної держави, стала поема І. Франка "Мойсей" (1905). Починаючись виразом занепокоєння з приводу пасивності мас ("Народе мій, замучений, розбитий, Мов паралітик той на роздорожжу, Людським презирством, ніби струпом, вкритий! Твоїм будущим душу я тривожу, Від сорому, який нащадків пізних Палитиме, заснути я не можу..." [3]), твір завершується зображенням одностайного надсвідомого пориву народу на шляху до "нової вітчини", підкреслюючи очевидність перегуку із ситуацією народу України, яка склалась на час написання цього твору.

[3] *Франко І.* Мойсей // Зібр. творів: У 50 т. — Київ, 1976. — Т. 5. — С. 212.



І. Франко. Поема "Мойсей". 1904. Фрагмент рукопису.

Незважаючи на загальні тенденції до посилення економічного потенціалу, Росія, як і більшість країн Європи, у 1900—1903 рр. переживає економічну кризу. Темпи економічного зростання саме в ці роки тимчасово уповільнюються (приміром, якщо у 1900 р. на Донбасі діяло 35 домен, то до кінця 1902 р. їх кількість зменшилась до 22; видобуток марганцевої руди з 1900 до 1903 р. знизився із 5 млн до 3 млн пудів). Такі та подібні явища спричинювали безробіття, падіння заробітної плати, загальне зниження рівня життя сімей працюючих. Ускладнив ситуацію і неврожай 1901 р. Таким чином, джерела соціальної напруги почали складатись і у місті, й на селі.

У цих обставинах російське самодержавство вимушене було зробити ще один крок, який виявився багато в чому фатальним: бажаючи посилити свої позиції на Далекому Сході, зокрема підпорядкувати собі Маньчжурію як частину ослабленого Китаю, Росія наразилася на опір технічно краще оснащеної Японії. Російсько-японська війна (тривала з лютого 1904 р. до серпня 1905 р.), під час якої Росія зазнала кількох відчутних воєнних поразок (здача фортеці Порт-Артур, програний бій у бухті Цусіма тощо), ще більше загострила соціальні суперечності в суспільстві, стала однією з причин великого суспільного зрушення у 1905—1907 рр., що його пізніше назвали першою російською революцією, а її початком визначили події в Петербурзі 9 січня (ст. ст.) 1905 рр., коли за наказом самодержавного уряду була розстріляна мирна демонстрація. Об'єктивними причинами революції стало погіршення життєвого рівня і становища в цілому великих мас населення, особливо найбідніших верств — селянства, заробітчан і міських робітників, непомірно високі податки, подорожчання найнеобхідніших товарів і засобів, безробіття, обезземелення в селі, виснажлива робота на виробництві. Суспільство поступово опановувала думка, що виною цьому є самодержавний лад. Спротив царському режиму набрав масових форм і швидкого поширення. Так, уже на четвертий день після подій у Петербурзі розпочали страйк два найбільші київські заводи — Південноросійський (пізніше мав назву "Ленінська кузня") і сільськогосподарських машин Гретера і Криванека (пізніше — "Більшовик").

Революційні настрої поширилися і в низових шарах збройних сил, розкладаючи навіть елітні підрозділи. Подією, що сколихнула суспільство, стало пов-

стання матросів на броненосці "Князь Потёмкин-Таврический" 13 червня 1905 р. у Чорному морі під час військових навчань (перед цим ще один броненосець Чорноморського флоту через непослух команди був залишений у порту). Наступного дня корабель прибув до Одеси, де його захоплено зустріло революційно налаштоване населення міста, а похорон матроса Г. Вакуленчука, який зазнав смертельного поранення під час заколоту на кораблі, перетворився у велику маніфестацію. Свою солідарність із екіпажем повсталого броненосця висловили окремі з військових суден, надісланих на придушення повстання.

У часі першої російської революції рішучими діями, не завжди спланованими, часто й стихійними, заявили свій десятиліттями накоплюваний протест низові соціальні верстви, особливо селянство; за викладками істориків, протягом одного лише 1905 р. в Україні відбулося близько 4 тис. селянських виступів, що охопили 6884 села з населенням понад 5 млн. Царська адміністрація рішуче ставала тут на бік магнатів, придушувала повстання, нерідко із залученням регулярних військ. Драматичні події, що трапились восени 1905 р. в с. Вихвостів Городнянського повіту (на Чернігівщині), відбито, на думку окремих дослідників, у повісті М. Коцюбинського "Fata morgana". Розправа каральної експедиції у грудні 1905 р. над повсталими селянами Великих Сорочинців (на Полтавщині) визначила зміст двох дум учасника цього повстання кобзаря Михайла Кравченка — "Чорна неділя у Сорочинцях" та "Про сорочинські події". Увагу громадськості до цих подій намагався привернути й письменник В. Короленко у своїй публіцистичній книзі "Сорочинська трагедія" (1907). Узагальнену сцену кривавого погрому з експресією зобразив в одній із графічних ілюстрацій одеський художник М. Фармаковський.

Напередодні та під час першої російської революції гостро постало і національне питання. Певні національні вимоги ставили всі верстви українства, включаючи й промислову буржуазію та крупних і заможних землевласників. Події революції сприяли здійсненню окремих кроків на шляху їх реалізації.

Революційні зрушення на Наддніпрянській Україні та їх важливість для загальноукраїнської національної справи з усією очевидністю відкрилися для І. Франка. У квітневій книзі "Літературно-наукового вісника" за 1905 р. видатний письменник і мислитель опублікував "Отвертий лист до галицької української молодежі", в якому зазначав: "Схід Європи, а в тім комплексі також наша Україна переживає тепер весняну добу, коли тріскає крига абсолютизму та деспотизму, коли народні сили серед страшних катастроф шукають собі нових доріг і нових форм діяльності, коли невимовне горе, вдіяне народам дотеперішнім режимом, порушило найширші верстви і найглибші інстинкти людської душі до боротьби, якої результатом мусить бути повний перестрій зразу державного, а далі й громадського, соціального порядку в Росії, а в тім комплексі й України". Письменник і мислитель у часі, який настав, бачить ту історичну пору, коли складаються умови для здійснення найактуальнішого для українства завдання: "витворити з величезної етнічної маси українського народу українську націю", закликає до спільності почуття себе українцями, незважаючи, хто по який бік кордону живе[4].

[4] *Франко І.* Отвертий лист до гал[ицької] української молодежі // Там само. — 1986. — Т. 45. — С. 401, 404, 405.

Атмосфера назрівання революції яскраво-оптимістично відбилася в українській музичній творчості. У 1905 р. М. Лисенко створив урочистий хор "Вічний революціонер" на слова І. Франка; узагальнений образ, винесений у заголовок твору, сприймався в тих обставинах як символ нескореного, знову народженого пориву українства, перед яким означилися перспективи зміни піднесвільного становища. Того ж часу було опубліковано кантату-симфонію С. Людкевича "Кавказ", у якій, суголосно поемі Т. Шевченка, музичними засобами розгорнуто волелюбну ідею, означену закликом "борітеся — поборете!"

Російська революція 1905—1907 рр., як її успіхи, так і її поразка, справила великий вплив на визначення світоглядних уявлень часу, на проблематику багатьох галузей мистецтва, ставши чинником значних переорієнтацій та трансформацій. Події революції у небаченому доти масштабі поставили перед свідомістю інтелектуальної еліти феномен людської маси. Виявилась продемонстрованою не тільки загальна велика її роль у суспільно-історичному процесі (що значно корегувало уявлення про міру спромоги визначних особистостей чи груп однодумців за власним розсудом керувати цим процесом), а й внутрішня складність цього феномену, його значна диференціація за багатьма ознаками й рисами, — все те, що не в усіх випадках дозволяло співвідносити масу із звичним на той час поняттям "народ" та звичними ідеологічними конотаціями довкола нього. Дійшла очевидності потенціальна наявність таких характеристик маси, як стихійність, імпульсивність, ірраціоналізм. Відтак по-новому мусили бути переосмислені й зрозумілі стосунки з нею індивіда, особистості, по-новому побаченими — нові колізії внутрішнього життя певної групи, колективу, спільноти.

Зокрема, нове осягнення цієї людинознавчої проблематики засвідчила творчість таких тогочасних українських письменників, як М. Коцюбинський (повість "Fata morgana", "Сміх"), В. Винниченко, М. Чернявський, С. Черкасенко, О. Олесь, Дніпрова Чайка та ін.

Услід за подіями першої російської революції ще одним об'єктивним чинником, що вплинув на витворення нових концептуальних уявлень про людину і людську спільноту, а отже, і на розвиток гуманітарних наук та мистецтв, стали події Першої світової війни, яка посилила масові конфлікти.

Ще до початку революції 1905 р. в Росії суттєвих зрушень набуває українська справа. Урядові кола, більш прагматичні, ніж попередні, починають бачити потребу в піднесенні загальноосвітнього й культурного рівня населення південно-західних провінцій імперії задля практичних потреб господарського розвитку. З іншого боку, не без патріотичного складника були вимоги з місць — щодо ліквідації колишніх обмежень для українського слова, української книги, українського театру тощо. Деякі зрушення, не дочікуючись відповідних офіційних розпоряджень, відбуваються тут явочним порядком, з дозволу губернських властей (приміром, щодо вистав українських п'єс).

З 1904 р. Російська імператорська академія наук за дорученням уряду розпочинає розгляд питання про можливість допущення української мови як мови будь-якого роду видань. Оскільки серед більшості вчених не було сумнівів у її самостійному статусі, створена Академією комісія мала назву "Комиссия по вопросу об отмене стеснений малорусского печатного слова"; до її складу увійшли філологи Ф. Корш (голова), О. Шахматов, П. Фортунатов, історик А. Лаппо-Данилевський та ін.

Безперечно, провідні вчені у своїй доповіді у 1905 р. потвердили право української мови зайняти повноваге місце серед усіх розвинених мов, бути мовою красного письменства, науки і, що особливо важливо, — предметом вивчення у школі. Слід зазначити, що робота в цій комісії розбудила більш конкретне зацікавлення українською мовою й літературою у таких видатних фахівців індоєвропейського і слов'янського мовознавства, як Ф. Корш та О. Шахматов, котрі згодом виступили із науково значимими розвідками про походження української мови, про її літературне функціонування тощо.

Проте ще до урядового затвердження висновків Академії наук права української мови були задекларовані так званим конституційним (що обіцяв уведення в Росії конституції) маніфестом 17 жовтня 1905 р. Українською мовою почали у помітній кількості виходити часописи, підручники, популярні книги з різних галузей знання (не кажучи вже про твори художньої літератури, альманахи й збірники) — тобто ті видання, які засвідчують не обмежено-елітарне, а загальносуспільне звернення до мови і на перешкоді яким тривалий час стояли урядові заборони.

Вагомим потвердженням високого статусу мови українського народу стало здійснене у 1907—1909 рр. видання чотиритомного "Словаря української мови" за редакцією Б. Грінченка. Робота редактора, письменника й громадського діяча вінчала собою наполегливі зусилля кількох поколінь українських письменників, учених, культурних діячів, котрі ще від часів журналу "Основа" (1861—1862) розпочали роботу над збиранням матеріалу до такого словника. Та ж таки Імператорська академія на підставі рецензії О. Шахматова присудила "Словарю..." наукову премію ім. М.І. Костомарова, відзначивши перспективний, відповідний характеристикам української мови напрямок правопису, прийнятий у цьому виданні.

Діячі української культури на початку XX ст. роблять спроби запровадити українську мову і в релігійне життя. Так, один із перекладачів Біблії, відомий фізик, професор Празького університету І. Пулюй у 1904—1905 рр. звертається в академічні й урядові інстанції із проханням дозволити поширювати серед народу примірники книги, видрукувані Британським біблійним товариством. Справа, про яку клопотався Пулюй, належної реалізації не набула, проте керівники православної церкви усе ж вважають за доцільне зробити поступку українцям у донесенні до народу релігійних істин близькою йому мовою. У 1906—1911 рр. у московській синодальній друкарні друкується україномовне Четвероєвангеліє, перекладене ще у 60-х рр. XIX ст. поетом П. Морачевським. На Великодніх святах 1906 р. фрагменти з цієї книги уже було прочитано одним із церковних ієрархів у кам'янець-подільському православному соборі.

Національні українські інтереси в період Російської революції 1905 р. знайшли підтримку в новій для імперського політичного життя інституції, якою стала Державна дума (парламент). Серед послів першої Державної думи були такі українські політики, як І. Шраг, В. Шемет, П. Чижевський, барон Ф. Штейнгель, М. Біляшівський та інші, котрі створили там Українську парламентську громаду. Її діяльність було підтримано й чільними українцями, що мешкали в Петербурзі (де Державна дума засідала), і в Україні. Зусиллями послів Державної думи було підготовлено декларацію про автономний статус України, проте її прийняти

не вдалось через дочасний розпуск першої Думи. Урядові кола, як могли, чинили опір зародкам парламентаризму в Російській імперії, активні посли (депутати) піддавалися переслідуванням, арештам, адміністративним і судовим розправам. Уряду вдалося перехопити ініціативу, усунути з публічної політичної арени більшість діячів, серед них і свідомих українців. Значно лояльнішими до уряду були третя та четверта Думи, що засідали уже в період придушення революції та запанування реакції (хоча й тут траплялися гострі постановки питання стосовно українського народу; не варто замовчувати, що активно ставав на захист української справи більшовик Г. Петровський; зі співчуттям до потреб українства ставились і російські кадети).

Слід констатувати: поставши ще напередодні першої російської революції і збуривши громадськість у Росії, питання української автономії згодом через політичні обставини поступово було витіснене з політичного життя. Однією з причин цього була загальна політична реакція, що запанувала у перші роки після спаду революційного піднесення. Після поразки революції царський уряд зробив спроби повернутися до політики культурного пригнічення національних меншин імперії. З Петербурга у губернії надходили обіжники, зміст яких зводився до русифікації "Південноросійського" краю, обмеження свобод. Доходило до розпоряджень забороняти обіймання керівних посад у царині освіти особам не російської національності. У деяких школах було заведено солдатську муштру тощо. Така урядова політика знаходила підтримку й реакційної частини суспільства. Зокрема, 1912 р. у журналі "Русская мысль" (кн. 1) російський філософ і економіст П. Струве закликав "русское прогрессивное общественное мнение" "энергично, без всяких двусмысленностей и поблажек вступить в идейную борьбу с украинством". Це міркування російського "демократа" викликало хвилю обурення в українського громадянства; із статтею "Вигадки націоналістів про українців" у відповідь виступив навіть немолодий уже на той час і ніби осторонь громади працюючий І. Нечуй-Левицький.

Проте наслідки передреволюційного піднесення та самої Російської революції 1905—1907 рр. не могли повністю бути ліквідовані. Українська справа отримала певні здобутки. Позначились вони на культурному розвитку — на створенні театральних і музичних колективів, на заснуванні ряду часописів, видавництв, що могли друкувати твори українською абеткою, багатьох інших явищах.

Освіта, преса, заклади збереження культури. Освітню базу на Наддніпрянській Україні початку XX ст. становили народні школи — земські та церковнопарафіяльні. Народні вимоги, що привели були до революційного вибуху 1905 р., зумовили й певне розширення мережі чотирикласних земських шкіл. Так, за статистичними даними, у 1910 р. в Харківській і Полтавській губерніях разом нараховувалося до 2 тис. таких шкіл, у яких навчалося до 200 тис. дітей віком переважно від 8 до 12 років. Навчання у цих школах, як і церковнопарафіяльних, провадилося російською мовою. Незважаючи на численні ухвали повітових та губернських земств, міських дум тощо, до революції 1917 р. добитися введення в школу рідної мови не вдалося. Елементарні знання з історії України та уроки рідної мови підростаюче покоління могло здобувати лише приватним чином у школах (недільних, вечірніх тощо), які на громадських засадах вели ентузіасти народної освіти.

Заняття в недільній школі Алчевських. Група Х.Д. Алчевської. Фото А. Федецького. 1900.

Середню ланку освіти становили гімназії та реальні школи. Дослідник (С. Сірополко) наводить дані Київського шкільного округу за 1912 р., згідно з якими в окрузі тоді нараховувалось 52 хлоп'ячі гімназії, 14 реальних шкіл та 95 дівочих гімназій і прогімназій, усі ці заклади разом охоплювали навчанням понад 49 тис. осіб. Як і в усій Росії, на початку століття в гімназіях відбувається скорочення вивчення класичних (латинської та грецької) мов та натомість розширення складу "реальних" предметів, більш наближених до практичного життя.

У перші два десятиріччя XX ст. в Україні, що входила до складу Російської імперії, розширюється число закладів вищої освіти. Крім трьох університетів (у Харкові, Києві та Одесі) та Ніжинського історично-філологічного інституту ім. князя Безбородька, існує іще півтора десятка вищих навчальних закладів, серед них — із числа близько того часу відкритих — політехнічний інститут у Києві (відкритий 1898 р.; подібний інститут у Львові існував з 1877 р.), технологічний інститут у Харкові (1885), вище гірниче училище у Катеринославі (1889, з 1912 р. — гірничий інститут), там само — ветеринарний інститут (1899), академія ветеринарної медицини у Львові (1897), комерційний інститут у Києві (1908), консерваторії у Києві та Одесі (обидві—1913). Активно створюються заклади для здобуття освіти жінками, зокрема, жіночі медичні інститути у Києві (1908) і Харкові (1910), жіночий Фребелівський інститут у Києві (1908; назва — від імені відомого у ті

часи німецького педагога, теоретика дошкільного виховання Ф. Фребеля); крім того, в університетських містах були відкриті вищі жіночі курси з різними відділеннями: історично-філологічними, правничими, фізико-математичними.

У справі ширення знань серед народних мас помітна роль належить також товариствам "Просвіта" (див. нижче).

Якщо на Наддністрянській Україні питання про навчання молодого покоління рідною мовою у XX ст. тривалий час іще не мало практичного вирішення, то в Галичині можливості такі були, хоча реалізація їх відбувалась у виснажливому протистоянні зі спробами ополячення краю. Громадянству вдалось домогтися того, що у Львові, Тернополі, Коломиї, Станіславі, Перемишлі діяли державні українські гімназії, відкрився й ряд приватних. У 1911/12 навчальному році в державних гімназіях навчалося 4128 учнів, у приватних — 1012 учнів та учениць (дівчата — лише в приватних), також близько 3 тис. українських дітей навчалося в польських гімназіях.

Гостра боротьба йшла за університет у Львові. Кілька україномовних кафедр у цьому університеті (одну з них займав молодий, але уже впливовий на той час професор М. Грушевський) не відповідали потребам українства і не відбивали реальних співвідношень його з польським елементом. В австрійському парламенті у 1898 р. була виголошена думка про необхідність заснування окремого українського університету. Тим часом в існуючому університеті українські студенти вимагали розширення своїх національних прав (приміром, присутності українських професорів на державних іспитах). Непоступливість університетського сенату спричинила масові демонстрації студентства та молоді Львова, а далі, в грудні 1901 р., привела і до "сецесії" (демонстративного виходу українського студентства із Львівського університету). Університет залишило приблизно 600 осіб. Цей акт багато хто розцінював як свідчення активного зростання національної свідомості. Боротьба продовжувалася і в наступні роки, час від часу набуваючи гострих форм (заворушення, вуличні сутички української й польської молоді). Питання університету у Львові хвилювало українську громадськість, з вимогами обстоювання прав українства на вищу освіту виступали ряд послів до Державної ради у Відні, вчені із Наукового товариства імені Шевченка, митрополит Андрей Шептицький. При цьому знову й знову зринала ідея створення власного українського університету, проте до реалізації справа не дійшла, як вважають, через початок світової війни. Не зреалізувалась вона й кількома роками пізніше, коли розпочалися визвольні змагання; "...на жаль, ні уряд Західної Української Народної Республіки, ні Національна рада не спромоглися за час свого існування видати будь-який акт в університетській справі", — зазначає дослідник[5]. Коли ж Східна Галичина увійшла до складу відродженої Польської держави, Львівський університет став цілковито польським.

Не так гостро ставилося питання навчання українців у Чернівецькому університеті, в іншій околиці Австро-Угорської імперії — Буковині. Тут панувала німецька мова, проте до ряду кафедр були допущені українці, крім того, існувала кафедра української мови й літератури, яку обіймав визначний національний діяч професор С. Смаль-Стоцький. У пропорційному відношенні до мешканців Буковини Чернівецький

[5] *Сірополко С.* Історія освіти в Україні. — Київ, 2001. — С. 575.

Огляд частини Українських січових стрільців престолонаступником австрійського трону.

університет видавався тим закладом, що враховував освітні потреби української частини населення. У нижчій школі становище було ще краще, оскільки тут було багато українських шкіл. "Порівнюючи стан українського шкільництва на Буковині зі станом українського шкільництва в Галичині того самого року (1913. — *Авт.*), доводиться констатувати, що на Буковині, по-перше, не було села без народної школи, тоді як в Галичині було таких сіл коло 500, по-друге, на Буковині школи були пересічно 4-класові, тоді як в Галичині було багато одно- і двокласових шкіл"[6].

Значно гірше стояла справа зі шкільною освітою у Закарпатті, де школи уже з кінця XIX ст. стали об'єктом тотальної мадяризації, внаслідок чого українське (русинське) населення краю потерпало від неписьменності.

Важливу роль у культурно-освітній діяльності серед народу західноукраїнського реґіону, а далі навіть і в його господарській, фінансовій, торговельній консолідації відігравало товариство "Просвіта" (засноване іще в 1868 р.). У координації з ним діяли і юнацькі спортивно-оздоровчі товариства — "Сокіл", "Січ" та "Пластуни" (останнє — для дітей), засновані 1894 р. Відбувалися реґіональні з'їзди "соколів"; у 1908 р. такий з'їзд відбувся у Чехії (на цю подію український композитор В. Сокальський написав сюїту "Зліт соколів слов'янських"), у 1912 р. з'їзд було проведено у Львові. У процесі свого існування, в атмосфері все більшого загострення напруженості між Австро-Угорщиною та Росією, товариства "Січ" та "Сокіл" зазнавали помітної політизації, з числа їх учасників у березні 1913 р. починає формуватись Товариство українських січових стрільців (легіони УСС далі брали активну участь у подіях Першої світової війни та революції в Україні).

Загальний поступ, який на рубежі XIX—XX ст. переживає уся Європа, не міг не відбитися в тій чи іншій формі на стані засобів культурної комунікації, в тому числі й в Україні. Безперечно, стан цей мусив характеризуватися певним розвитком, на окремих ділянках — помітним збагаченням.

На початок століття у Києві до видання українських книг активно долучені видавнича спілка "Вік" (заснована О. Лотоцьким, С. Єфремовим, В. Доманицьким та ін. у 1896 р.), приватні видавництва Є. Череповського — І. Чоколова, С. Кульженка, Петра Барського, "Дзвін". У Львові активну діяльність ве-

[6] Там само. — С. 613.

дуть видавництво Наукового товариства імені Шевченка (до початку Першої світової війни видало понад тисячу назв книг багатьох профілів, у тому числі художньої літератури), товариства "Просвіта" (серія "Руська письменність" за редакцією Ю. Романчука), Руського товариства педагогічного та ін. Визначним кроком у науково-критичному виданні й популяризації творчості Т. Шевченка стало практично одночасне видання його "Кобзаря" — у Петербурзі у 1907 р. за редакцією В. Доманицького та двотомне у 1908 р. у Львові за редакцією І. Франка (у серії "Українсько-руська бібліотека" видавництва НТШ). Серед здобутків Українсько-руської видавничої спілки (1899—1932), засновниками якої були М. Грушевський, І. Франко, В. Гнатюк, — десятитомне видання п'єс В. Шекспіра у перекладі П. Куліша, публікація великого ряду художніх, публіцистичних і наукових книг українських та зарубіжних (у перекладі) авторів. З 1903 р. у Коломиї розпочало діяльність видавництво "Українська накладня" Я. Оренштайна, що здійснювало серію "Загальна бібліотека" та інші проекти (із 1916 р. перебазувало діяльність у Берлін). У Петербурзі з 1899 р. функціонує "Благотворительное общество для издания общеполезных и дешевых книг", ініціатива заснування якого належала Д. Мордовцеву; товариство випускало невеликі за обсягом книжки науково-освітнього та практично-господарського характеру, а також здійснювало пропаганду окремих творів красного письменства через доступні масовому читачеві видавничі проекти.

Із падінням заборон на українське друковане слово (дозвіл на впровадження питомої орфографії, видання перекладів, періодичної преси) відразу з'являється ціла низка видань. Уже в кінці 1905 р. в Лубнах (на Полтавщині) вийшло п'ять номерів газети "Хлібороб", першої на підросійській Україні газети українською мовою; у Києві засновується загальноукраїнська газета "Громадська думка", перший номер її виходить в останній день 1905 р., проте зазнає конфіскації, як і кілька подальших номерів; втім на її місці у 1906 р. постала газета "Рада" (видавалася до 1914 р.). Ще у межах 1905 р. почав виходити у Полтаві часопис "Рідний край". З 1907 р. у Київ зі Львова переноситься видання "Літературно-наукового вістника", це було опосередкованим свідченням того, що Україна Наддніпрянська бачилася на той час основною ареною боротьби за національно-культурну незалежність і що на цих теренах внаслідок революції склалися певні легальні умови для подальшого культурного поступу, уособленням якого в очах багатьох міг виступати зазначений журнал. Започатковані в роки першої російської революції та пізніше, важливу роль у загальнокультурному процесі відігравали журнал "Нова громада" (літературно-науковий, 1906—1914), "Шершень" (сатиричний, 1906), "Українська хата" (літературно-критичний, 1910—1914), "Світло" (педагогічно-освітній, 1910—1914), "Сяйво" (літературно-мистецький, 1913—1914), ілюстрований "Вістник культури і життя" (1913), "Дзвін" (літературно-науковий, мистецький та громадсько-політичний, 1913—1914).

Українські часописи з'являються й поза межами власне українських земель, що не було чимсь незвичним для української преси та видавничої справи, адже багато українських видань кінця XVIII—XIX ст., починаючи від "Енеїди" І. Котляревського, виходили в світ у Петербурзі та Москві. У Москві ж у 1906 р. друкувався літературно-мистецький журнал "Зоря" (8 здвоєних

номерів). Того ж року у Петербурзі вийшло кілька номерів журналу "Вільна Україна"; видання не обминало політичних питань і відтак полягло в боротьбі з цензурою. Видання, що торкались української справи, виходили й російською мовою, це, зокрема, тижневий журнал "Украинский вестник" (Петербург, 1906), місячник "Украинская жизнь" (Москва, 1912—1917, за редакцією С. Петлюри).

Примітною ознакою розвитку преси перших десятиріч XX ст. стає існування видань певних політичних партій або ж видань, програма яких наближена до певних партійних платформ. Так, згадуваний вже "Дзвін", за всієї широти вміщуваного там цікавого літературно-мистецького матеріалу, був, по суті, органом УСДРП. Роботу Державної думи та діяльність у ній групи українських депутатів супроводжували згадуваний вже журнал "Украинский вестник", газети "Наша Дума" та "Рідна справа". Політичний характер ряду видань посилюється далі у роки Української революції.

У Галичині на початок XX ст. провідні позиції займає щоденна львівська газета "Діло" (заснована 1880 р., виходила до 1939 р.). Популярністю користувались часопис для селян "Свобода" (виходив у Львові у 1897—1918 рр., пізніше поновлений), часопис політичного, економічного, культурного змісту "Земля і воля" (орган Української соціал-демократичної партії, 1906—1924, започаткований у Чернівцях, з 1907 р. виходив у Львові). Високим культурним рівнем відзначався літературно-науковий тижневик "Неділя" (Львів, 1911—1912), що, крім публікацій матеріалів загального змісту, містив зразки широкого спектра літературної творчості тогочасних письменників та переклади. Свою роль відігравали часописи більш спеціального плану, приміром, "Часопись для спілок рільничих" (1904—1918, з перервою), "Мета" (орган "українського поступового жіноцтва", 1908, пізніше, у 1919—1920 рр. — "Наша мета"), "Прапор" (орган "українсько-руського народного учительства", 1908—1912, паралельно з іншими педагогічними періодичними виданнями), "Здоровлє" (орган Українського лікарського товариства, перший медичний науково-популярний часопис в Україні, 1912—1914). Поряд із "Записками НТШ" видавався наукового характеру часопис-збірник "Українсько-руський архів" (1906—1914). Традиції колишніх "Зеркала" та "Страхопуда" на початку XX ст. підтримали сатиричні журнали "Комар" (1900—1916, з перервами), "Оса" (1912), "Жало" (1913—1914). Відносно багатою була Галичина на літературні та мистецькі часописи. Як орган українських модерністів виходив ілюстрований літературний журнал "Руська хата" (1905 та одне число у 1906 р.); художньо-літературний характер мали часописи "Світ" (1906—1907, 1917—1918), "Будучність" (1909). У 1905 р. було видрукувано 10 зошитів "Артистичного вісника", часопису, що піднімав питання образотворчого мистецтва, театру, культурного життя; його традиції підтримав пізніше (у 1913—1914 рр.) журнал "Ілюстрована Україна". Продовжував виходити художньо-педагогічний журнал "Дзвінок" (1890—1914), що об'єднував довкола себе "дитячих" письменників обох частин України й виховував молоде покоління читачів у любові до рідного слова.

Після визволення від російської окупації, у 1915 р. поновлюється ряд припинених видань, постають і нові, зокрема газета "Нове слово" (згодом — "Українське слово", 1915—1918). Багатим змістом звернув на себе увагу ілюстрований півмісячник літератури і громадського життя "Шляхи" (перше число у

грудні 1915 р., припинив вихід у 1918 р.).

У Чернівцях тривалий час (до Першої світової війни) трималася газета "Буковина", заснована ще 1885 р. Її видання пов'язане із наполегливою діяльністю таких редакторів, як О. Попович, О. Маковей, Л. Турбацький, котрі намагались поставити її врівень із кращими часописами Львова. Серед видань, що мали відносно тривале життя, варто назвати газету "Громадянин", орган Української радикальної партії на Буковині (1909—1911). Як особливий здобуток буковинської преси дослідник відзначає те, що нею за три десятиліття (починаючи із газети "Буковина") було "остаточно зліквідоване" у краї таке явище, як москвофільство[7]. Тим часом у Галичині його залишки ще існували перших півтора десятиліття XX ст.

У Закарпатті практично все інформаційне життя було зосереджене довкола часопису "Наука", започаткованого у 1897 р. (припинив вихід у 1914 р.); з 1904 р. — тижневик, від 1907 р. при ньому видається популярний ілюстрований додаток "Село". Тривалий час "Науку" редагував А. Волошин, педагог, науковець і літератор, визначний політичний діяч Закарпаття, пізніше, у 1939 р., обраний президентом Карпатської України.

Серед часописів, що виходили поза межами "материкової" України, слід згадати різноманітні україномовні видання у США, Канаді й Бразилії, організовані українськими іммігрантами.

Іще наприкінці XIX ст. українці, що емігрували в США, здобувають досвід провадження періодичного видання (україномовна газета "Америка", 1886—1890). З 1893 р. (і до сьогодні) у Джерсі-Сіті виходить газета "Свобода", заснував яку священик Г. Грушка. Нова щоденна "Америка" заснована у 1912 р., пізніше — ряд нових періодичних видань.

У Канаді у центрі українського життя — місті Вінніпегу 1903 р. постає тижневик "Канадійський фармер", згодом, із 1910 р., його справу підтримує двотижневик "Канадієць" (у 1920 р. одержав назву "Канадійський ранок"). Супроводжуючи зусилля по згуртуванню іммігрантської української громади, розвитку освіти українською мовою тощо, україномовні часописи з'являються і у Бразилії; першими з них були двотижневики "Зоря" (Курітіба, 1907—1910) та "Прапор" (Курітіба — Прудентополіс, 1910—1911).

Заслуговують на увагу й німецькомовні часописи, які, видавані у Відні, змінювали один одного — "X-Strahlen" ("Ікс-промені", 1901), "Ruthenische Revue" (1903—1905), "Ukrainische Rundschau" (1906—1915), "Ukrainische Nachrichten" (1914—1916) та знайомили європейську публіку із українським культурним і політичним життям. У Лозанні (Швейцарія) французькою мовою кілька років (1915—1920) видавався часопис "L'Ukraine".

У період революції в Україні започатковуються організації товариства "Просвіта" — на зразок тих, які до цього часу діяли в Галичині. Перша з таких місцевих організацій ще у 1905 р. виникла в Катеринославі; наступного року мережа їх швидко поширилась, охопивши багато міст і навіть сіл. Розмах їхньої діяльності не міг бути таким великим, як у західноукраїнських "Просвіт", проте вони виконували важливу роль у ширенні знань, в ознайомленні народних мас із поодинокими зразками музичної, театральної культури; однією з найголовніших справ було створення при осередках "Просвіти" бібліотек. Активну діяльність проводила "Просвіта" в Чернігові, очолював яку (у 1906—1908 рр.) письменник М. Коцюбинсь-

[7] *Животко А.* Історія української преси. — Київ, 1999. — С. 179.

кий. У Києві до просвітницької діяльності долучилися М. Лисенко, Леся Українка (організувала бібліотеку-читальню), Л. Яновська; у 1906—1909 рр. головою "Просвіти" був письменник і культурний діяч Б. Грінченко; він же у 1905—1907 рр. очолював Всеукраїнську учительську спілку. Багатогранну діяльність Б. Грінченка характеризує невтомна турбота про піднесення усіх сфер рідної культури та її пропагування як у "вищих" культурних шарах, так і в низах. У власному видавництві Б. Грінченко разом з дружиною Марією (псевдонім Марія Загірня) видав кілька десятків книг, серед яких — нариси про українських письменників, окремі їхні твори, науково-популярні та практично-господарські книги для народу; в цьому ж видавництві видано й упорядкований Б. Грінченком 4-томний "Словарь української мови".

До початку Першої світової війни в Україні нараховувалося до півсотні клубів, переважно в більших містах. Це були головним чином об'єднання за інтересами, що не підпорядковували свою діяльність строгим планам. З-поміж них виразним національно-культурним характером та непоступливістю у протистоянні репресивним заходам відзначалося об'єднання, що діяло в Києві. Початки його сягають іще кінця 80-х рр. XIX ст., коли був заснований гурт "Плеяда". У 1895 р. відбулась його реорганізація, і до 1905 р. існувало "Літературно-артистичне товариство"; відома активна участь у ньому Лесі Українки, яка неодноразово виступала там із читанням рефератів. Його засідання відвідували композитор М. Лисенко, письменники Олена Пчілка, І. Нечуй-Левицький, М. Старицький, Л. Старицька-Черняхівська, О. Купрін, керівник і режисер російського театру М. Соловцов (помер у 1902 р.), актори М. Заньковецька, П. Саксаганський, художник О. Мурашко та ін. Як продовження діяльності цього товариства можна розглядати "Український клуб", створений у 1908 р. в Києві; раду клубу очолював М. Лисенко. Роботу вели літературно-драматична, музично-хорова, лекційна секції та бібліотека. Клуб організовував читання літературних творів, музично-драматичні вечори, в яких брали участь актори театру М. Садовського та театру "Соловцов". У час політичної реакції, у 1912 р. клуб було закрито царською адміністрацією; спробою його відродження став діючий до початку Першої світової війни клуб "Роди́на".

Більш камерний характер мали "суботи" у домі М. Коцюбинського в Чернігові. На цих зібраннях творчої інтелігенції у 1910 р. й пізніше (нерегулярних через хворобу письменника) брали участь художник М. Жук, молодий поет П. Тичина та ін.

Також і в Одесі у 1898—1919 рр. діяло "Літературно-артистичне товариство", на його зібраннях в різний час брали участь М. Кропивницький, І. Бунін, О. Купрін, О. Толстой та ін.

З 1908 до 1917 р. пропаганду національної культури веде у Москві українське літературно-музичне товариство "Кобзар"; активну участь у його діяльності брав ряд українських та російських акторів, співак І. Алчевський (певний час — голова цього товариства), композитори М. Лисенко та Я. Степовий; товариство влаштовувало декламаційні та концертні вечори, вистави класичних українських п'єс тощо.

У тій сфері, яка стосується збереження цінностей історії й культури України, певну активізацію переживає музейна справа. Окрім музеїв, де концентруються переважно твори образотворчого мистецтва (див. далі), створюються музеї ширшого профілю. Не лише ініціативу, а й громадянську мужність під підозріливими поглядами шовіністів

Борис Грінченко.

виявляє В.В. Тарновський-молодший, засновуючи 1902 р. в Чернігові Музей українських старожитностей. Велику колекцію предметів запорозької козацької старовини зібрав Д. Яворницький та передав її у Музей старожитностей Катеринославської губернії, яким з 1902 р. завідував. Значний внесок у музейну справу та в дослідження матеріальної історії України зробили також М. Біляшівський, Д. Щербаківський, В. Хвойка, І. Свенціцький та ін.

Залишена без будь-якої державної допомоги, українська культура необхідну матеріальну підтримку своєму розвитку знаходить цього часу у громадських організаціях, у пожертвуваннях з нагоди певних заходів, у дієвій увазі меценатів, до кола яких належав ряд заможних підприємців та сільських господарників (родини Симиренків, Ханенків, Терещенків, Алчевських, Є. Чикаленко та ін.). Меценатство виступало однією з форм діяльності для загальноукраїнського "Товариства прихильників української літератури, науки і штуки", що організувалося у 1910-х рр.

Наука і техніка. Наприкінці XIX та на початку XX ст. в Україні зростає кількість інституцій, установ, навчальних закладів, що стають осередками розвитку науки і техніки. На Україні Наддніпрянській значні наукові сили гуртувалися довкола кафедр трьох університетів — Харківського, Київського та Новоросійського (м. Одеса), у Західній Україні діяли Львівський та Чернівецький університети. Вище уже йшла мова про нові навчальні заклади, профіль яких був продиктований вимогами нового часу. Саме цим навчальним закладам, передовсім вищим, належить вирішальна роль у науковому поступі в Україні на початку XX ст., особливо в галузях природничих і технічних наук.

У більш-менш тісному зв'язку з навчальними закладами діють наукові та науково-технічні товариства. На початку століття у Росії нараховувалось кілька сотень таких товариств, з них десятки — в Україні [8]. Свої місцеві відділення мали в Україні імператорські товариства — такі, як Вільне економічне, Географічне, Технічне, Мінералогічне. У містах організовувались товариства із профілем відповідно до наявних наукових сил краю. Важливою при цьому була роль навчальних закладів, особливо в периферійних містах, де вони визначали домінантний напрям наукових досліджень (як, приміром, у діяльності Науково-технічного товариства у Катеринославі, організованого при гірничому інституті).

На початку XX ст. Україна мала визначних вчених практично на всіх головних напрямках наукової думки.

Визнання на Міжнародному конгресі математиків у Гейдельбергу здобув фахівець з аналітичної та нарисної геометрії, професор Варшавського політехнічного інституту та Варшавського

[8] *Онопрієнко В.І.* Історія української науки XIX—XX століть: Навч. посібник. — Київ, 1998. — С. 86.

університету українець Георгій Вороний. З 1899 р. до смерті (у 1939 р.) професором математики у Київському університеті працював Д. Граве. Його наукова творчість пов'язана із розв'язанням ряду важливих математичних проблем; він же, з 1919 р. перший з-поміж математиків академік Української академії наук, сприяв розвитку фундаментальних і прикладних математичних дисциплін в Україні.

Широкі інтереси відзначали математика В. Стеклова, до 1906 р. професора Харківського університету, основним їх напрямом було застосування математичних методів у фізиці.

Фізиком-винахідником був уродженець Галичини, ректор Німецької вищої школи у Празі Іван Пулюй, який своїми експериментами суттєво долучився до відкриття невидимих променів, а на думку цілого ряду вчених та істориків науки, саме йому, а не К. Рентгену, має належати честь їх відкриття. "Сьогодні, маючи надрукованими праці вчених, таких як Рентген, Леонард, Тесла, Пулюй, котрі працювали над проблемою з'ясування природи катодних променів та Х-променів, можемо однозначно стверджувати пріоритет Івана Пулюя у багатьох аспектах"[9].

Вагомих результатів у природничих науках досягли учений в галузі колоїдної хімії А. Думанський, ботанік В. Липський (президент ВУАН у 1922—1928 рр.), епідеміолог та мікробіолог Д. Заболотний (у 1928—1929 рр. — президент ВУАН), гігієніст та епідеміолог О. Корчак-Чепурківський, терапевт Ф. Яновський, офтальмолог В. Філатов (перша його операція на очах проведена в Одесі у 1912 р.).

У 1909 р. терапевт М. Стражеско разом зі своїм учителем В. Образцовим першими в світі розробили метод прижиттєвої діагностики інфаркту міокарда та намітили шляхи його лікування.

Математики Д. Граве та О. Шмідт.

Значний внесок у геологію та грунтознавство зробив П. Тутковський, співробітник, згодом професор Університету Св. Володимира в Києві, серед його праць виділяються ті, що присвячені питанням утворення лесу (основи грунтів значної частини території України).

Талановитим ученим та визначним організатором науки випало стати уродженцю Тернопільщини біохіміку І. Горбачевському, що був професором, а в 1902—1903 рр. — ректором Карлового університету в Празі, у 1917—1918 рр. — міністром здоров'я Австро-Угорщини; він же пізніше виступив співзасновником Українського вільного університету, був його ректором.

У практичному промисловому виробництві нарощення його потужностей нерідко супроводжує діяльність талановитих інженерів-винахідників.

За проектами Михайла Курако на Донбасі побудовано доменну піч, що, маючи оригінальну конструкцію, видавала продукцію на рівні кращих світових стандартів.

Із місцевим винахідництвом пов'язані й кроки розвитку кіно. Так, відомо,

---

[9] *Шендеровський В.* Нехай не гасне світ науки: [Нариси]. — Київ, 2003. — С. 252.

що у 1893 р. механік одеського Новоросійського університету Й. Тимченко сконструював перший у Росії апарат для знімання і проекції "рухомої фотографії"; при цьому апарат винахідника мав поліпшену конструкцію порівняно зі зразками, які уже з'явилися за кордоном, але ще були недоступні аматорам кіно.

Філософія та гуманітарні науки. Під кінець XIX ст. у світовій, а також і в українській філософській думці все відчутнішим стає тяжіння значного її сегмента до начал, дистанційованих від традиційних видів раціоналізму. Заявляє про себе спроба переглянути класичну форму філософії, принаймні її модернізувати (течія неокантіанства), ще більшу реакцію викликає позитивізм зразка середини XIX ст. (що виливається як у його заперечення, так і в намагання радикального оновлення).

В Україні одним із симптомів такого прямування до не-класичної, не-раціоналістичної філософії стала активізація зацікавлення спадщиною Г. Сковороди. Йдеться, зокрема, про фундаментальне наукове видання творів українського мислителя, здійснене Д. Багалієм в Харкові у 1894 р., та ряд присвячених цій спадщині наукових праць, які увінчалися в 1926 р. книгою Д. Багалія "Г.С. Сковорода. Український мандрівний філософ". Те, що творчість Сковороди в багатьох моментах виявилась співзвучною напруженим філософським пошукам початку XX ст., свідчить і видання тому його "Собрания сочинений" у Москві у 1912 р. за редакцією В. Бонч-Бруєвича (у задумі було видання двотомника), також — фундаментальна монографія російського філософа В. Ерна "Г.С. Сковорода. Жизнь и учение" (Москва, 1912). Для мистецьких і філософських пошуків рубежу століть важливе значення мала яскрава, заманіфестована у спадщині Сковороди думка про довколишній світ як символічне інобуття світу іншого, незримого, трансцендентного.

Певне відродження переживають на початку XX ст. й ідеї, висловлені у вченні українського релігійного філософа другої третини XIX ст. П. Юркевича.

Нові світоглядні підходи на початку XX ст. виявляється здатною потужно продукувати спадщина М. Гоголя. У десятках наукових праць нового осмислення набувають і літературна творчість, і публіцистично-наукові трактати та листування письменника.

Як це було у XVI—XVII ст., на розвиток філософії та світоглядних дисциплін, а також і мистецтв кінця XIX — початку XX ст. новий вплив справляють точні й природничі науки, зокрема фундаментальні відкриття у фізиці й математиці. Становлення фізичного поняття поля як форми існування матерії, відкриття рентгенівського випромінювання, радіоактивності елементів, встановлення залежності маси від швидкості, співвідношення просторових координат події та проміжків часу, в якому береться до уваги швидкість світла (1904, Г.-А. Лоренц), формування початків квантової теорії (1900, М. Планк), а згодом і теорії відносності (1905, А. Ейнштейн) — усе це, набуте протягом "перехідного" десятиліття на порубіжжі століть, привело до створення нової картини світу — квантово-релятивістської. Сталі уявлення про матерію, речовину виявились зрушеними, ідеї подільності (дискретності) та відносності щодо об'єктивної дійсності означили свою універсальність. До цього слід додати і відкриття в "глибинній психології", у вивченні міфотворчості людських спільнот та, зрештою, яскраві прозріння у величезному набутку літературної творчості й мистецтв, які засвідчили складну структуру психіки

людини, наявність шарів несвідомого й підсвідомого в її життєдіяльності.

На початку століття Київ стає одним із трьох центрів філософської думки (поряд з Москвою та Санкт-Петербургом) на території Російської імперії. В різний час у Києві перебувають (навчання, наукова чи викладацька діяльність) такі помітні постаті новітньої вітчизняної філософії, як О. Гіляров (професор Університету Св. Володимира в Києві), Лев Шестов, Є. Трубецькой, Г. Шпет, С. Булгаков, В. Зеньковський (Зіньківський). З успіхом проводить тут засідання Релігійно-філософське товариство. У Києві народився, навчався і тривалий час спілкувався з колами української інтелігенції філософ Микола Бердяєв, один із ранніх фундаторів течії, яка пізніше одержала назву екзистенціалізму. Його брат Сергій Бердяєв був відомим журналістом, що обстоював права української культури, досконало володів кількома іноземними мовами, на які, зокрема, перекладав твори українського письменства.

З Україною та її представниками до кінця життя підтримує творчі зв'язки філософ В. Лесевич, що починав як позитивіст, а еволюціонував до неокантіанства та емпіріокритицизму.

Оригінальними мислителями початку XX ст. виступають такі діячі української культури, як письменник, учений-енциклопедист Іван Франко, церковний ієрарх Андрей Шептицький, літературознавець Дмитро Овсянико-Куликовський, юрист і соціолог Михайло Ковалевський, історик В'ячеслав Липинський та ін.

Помітною особистістю у соціології та філософії початку століття був Богдан Кістяківський, уродженець Києва, син Олександра Кістяківського, відомого вченого-правника та етнолога. Кістяківський-молодший мав широкі гуманітарні та політичні зацікавлення, слухав курси у багатьох університетах Росії та Європи. Його дисертація "Суспільство та індивідуальність" (1899, німецькою мовою) здобула високу оцінку філософів-неокантіанців В. Віндельбанда та Г. Зіммеля; ряд його праць спрямований на розробку нової парадигми суспільствознавчих та природничих наук. Як політик, Б. Кістяківський був не байдужий до теорій, що обстоювали соціальні та національні рухи; свого часу постать цього вченого, котрий публікував праці М. Драгоманова, був знайомий з І. Франком та М. Павликом, виступала одним із прикладів ідеологічної спільнодії східно- та західноукраїнського націокультурного руху, разом з тим — зразком його наукової ґрунтовності, про що свідчить також участь Б. Кістяківського у збірнику "Вехи", присвяченому філософському осмисленню драматичного етапу визвольної боротьби початку XX ст.

Тісно пов'язаним з Україною був визначний фахівець у галузі мінералогії та геології, фундатор науки геохімії Володимир Вернадський. Небайдужість до долі батьківщини його предків (на Полтавщині мешкала його велика рідня) та солідарність із її домаганням національних прав, свого часу засвідчена в публіцистичних виступах ученого, зумовили його повернення в Україну у революційні роки. Вернадський виступає одним із засновків Української академії наук, стає її першим президентом (1918—1921). Пошуки фундаментальних основ у поглядах на природу виводять його думку далеко за межі емпіричних досліджень. Уявлення про життя як особливу властивість природи, яке при цьому є чимсь більшим, ніж сукупність живих організмів, так само, як і уявлення про всепроникність розуму у живій матерії, вели його концепції до понять, пізніше його учнями означених як біо-

Володимир Вернадський.

сфера та ноосфера. У своїх мислительних побудовах Вернадський, як зазначає сучасний філософ, прагнув "знайти параметри природи настільки ж загальні, як маса чи енергія, але придатні для характеристики саме життєвих процесів"[10]. В. Вернадському належить і обґрунтування нерозривного і взаємообумовлюючого зв'язку науки та культури, науки як культури.

Інтенсивний розвиток на початку XX ст. характеризує історичні науки. Визначним істориком був вихідець з України Іван Лучицький, коло зацікавлень якого становила економічна й соціальна історія Франції XVIII ст. Депутат однієї з Державних дум, він активно обстоював на її засіданнях права українського народу. В Україні активно працювали такі історики, як В. Іконников, М. Владимирський-Буданов; фундаментальним підходом до регіонального історичного матеріалу відзначаються праці Ореста Левицького, Д. Яворницького, Д. Багалія, пізніше (з 1926 р.) — першого директора Інституту Тараса Шевченка.

У Києві тривалий час уже проводило свої засідання Історичне товариство Нестора-літописця, членами якого були визначні вчені історики, філологи, архівознавці Києва, Харкова, Петербурга та інших міст. Велика увага у наукових дослідженнях Товариства приділялась як давній, так і новішій історії питомих українських земель; до 1914 р. було видано 24 томи "Чтений в Историческом обществе Нестора-летописца". Продовжує роботу Комісія для розгляду давніх актів, склад якої кількаразово змінювався від 1859 р. Цією Комісією були видані перші томи "Архива Юго-Западной России"; у складі цього видання (воно продовжувалось 1914 р.) на початку XX ст. було видано іще по кілька томів у різних тематичних частинах. Матеріали цього видання (як, приміром, "Акты об украинской администрации XVI—XVII вв.", 1907; "Акты о землевладении в Юго-Западной России XV—XVIII вв.", 1911 тощо), як і ряду інших тогочасних видань, на документальній основі засвідчували корінну присутність українського народу на своїх історичних землях, могли виступати обґрунтуванням його культурних і політичних прав.

Безперечно, доба політизації національного руху покликала до життя синтетичні огляди української історії. Вагомим явищем на цій ділянці стала багатотомна "Історія України-Руси" (видання розпочалося 1898 р.) Михайла Грушевського, він же був автором більш популярних видань — "Очерк истории украинского народа" (1904) та "Ілюстрована історія України" (1911), які відіграли важливу роль у формуванні національної самосвідомості. Фаховими істориками України виступають у

[10] *Попович М.В.* Нарис історії культури України. — Київ, 1997. — С. 534.

цей час О. Єфименко ("История украинского народа"), Д. Дорошенко (праці, що склали далі "Нарис історії України"), М. Василенко та ін.

Авторитетними вченими у своїх галузях були археолог В. Хвойка, етнографи Хв. Вовк, В. Гнатюк, В. Шухевич, О. Грушевський, економісти М. Туган-Барановський та К. Воблий, філологи П. Житецький, А. Кримський, М. Сумцов, музикознавець Ф. Колесса.

У певному зв'язку зі здобутками революції можна розглядати й організацію 1907 р. у Києві Українського наукового товариства, у якому, окрім природничої й технічної, особливо вагомим був соціогуманітарний складник (легітимна консолідація вчених-українців, фахівців цього профілю, була практично неможливою у попередні десятиліття). Так, в Українському науковому товаристві активно вели співпрацю історики, архівознавці, філологи, фольклористи, такі як Д. Багалій, В. Антонович, М. Грушевський, О. Єфименко, Ор. Левицький, О. Лазаревський, В. Іконников, М. Біляшівський, Б. Грінченко, І. Франко та ін. Вагомі наукові дослідження, в тому числі ті, що стосувались вивчення української культури минулого й сьогодення, містили видавані Українським науковим товариством "Записки...", що виходили у 1908—1913 рр.

У цей час у Львові на піднесенні провадить свою роботу Наукове товариство імені Шевченка (засноване як товариство загальнокультурного, просвітнього профілю у 1873 р., реорганізоване в наукове товариство у 1892 р.). Першим головою НТШ був О. Барвінський, у 1897—1913 рр. Наукове товариство очолює М. Грушевський (пізніше, у 1913—1918 рр., головою був С. Томашівський, у 1919—1925 рр. — В. Щурат). Періодом піднесення НТШ завдячує, поряд із головуванням М. Грушевського, науковій та організаційній роботі В. Гнатюка (секретар НТШ), І. Франка (голова філологічної секції), В. Левицького (голова математично-природописно-лікарської секції). Великий науковий матеріал за багато років свого існування сконцентрували на своїх сторінках "Записки НТШ"; до початку Першої світової війни було видано понад 120 томів цих "Записок..."; важливими вмістилищами наукових матеріалів були серійні видання НТШ: "Пам'ятки українсько-руської мови і літератури", "Етнографічний збірник".

Діяльність Наукового товариства імені Шевченка та Українського наукового товариства на початку XX ст. стала прообразом майбутньої Української академії наук (останнє з названих товариств організаційно злилося з новоутвореною Академією у 1921 р.).

Розвиток мистецтв. Кінець XIX — перші десятиріччя XX ст. є в Україні періодом великих культурних і загальномистецьких трансформацій, часом постання цілого ряду художніх явищ, що відкривають нову сторінку у розвитку мистецтв. Багато з них тією чи іншою мірою, в тому чи іншому плані належать до художньої системи модернізму, ранній етап розвитку якої формується у зазначений період в Європі, як і в Україні. Разом з тим чимало явищ, які менше відмічені рисами цієї системи або належність яких до неї важко доводити, також містять відчутний елемент новаторства.

Великий поступ світового цивілізаційного розвитку, що став очевидним під кінець XIX ст., здобутки технічного прогресу, зміни в інфраструктурі середовища проживання, в характері суспільного й громадського життя, в особливостях праці, споживання, відпочинку, побуту індивіда, культурного обміну тощо — все це зумовлювало, з одного

боку, обнадійливі сподівання й настрої (приміром, ґрунтовані на перспективах технічного поступу), з іншого — постання нових, тривожних, на погляд багатьох — нерозв'язних, проблем у суспільному й особистому житті людини.

До кінця XIX ст. культурна свідомість приходить до більш чи менш ясного (і чергового — якщо розглядати це в історичній ретроспекції) здогаду про те, що природа людини — а саме це й становить головний предмет культурної рефлексії — є значно глибшою, ніж це видавалося досі, і що відкриваються нові можливості її осягнення. Запановують сумніви в тому, що філософське зрозуміння природи людини є посильним для раціоналістичних систем, зокрема й позитивізму, хоча саме позитивізм на довгі десятиліття наперед визначив критерії строгості будь-якого наукового підходу, які в основному є дієвими й сьогодні. Дедалі очевиднішою стає неспроможність просвітительського ідеалу для проектів облаштування суспільного життя, стосовно конкретних обставин України і Росії XIX ст. — це вичерпаність народництва як суспільно-політичної й громадсько-культурної течії (поняття, яке аж ніяк не варто екстраполювати на явища літератури й мистецтв та, спрощуючи, якийсь із періодів їх розвитку іменувати "народницьким"). Зазнають перегляду евдемоністичні концепції, яскравим прикладом чого є пізніша творчість І. Франка, зокрема його збірка "Із днів журби" (1900), герой якої, стомлений життям, відкидає доконечність пошуків особистого й колективного "щастя".

Разом з тим формування модернізму і паралельних йому оновлених більш традиційних течій у мистецтві кінця XIX — початку XX ст. не можна пов'язувати лише з кризовим самоусвідомленням. Імпульси оновлення струмують із двох джерел — як із заперечення набутків пройденого історичного шляху, так і з виведення підстав для більш оптимістичного погляду, що також ставить вимогою значно глибше проникнення в природу й можливості людини (останнє притаманне, зокрема, течії футуризму, що більш безпосередньо апелює до цивілізаційного прогресу, приміром, таке явище, як успіхи повітроплавання, фігурує як ледь не одне з його обґрунтувань).

І загальне світовідчуття, притаманне зазначеній епосі, і внутрішня логіка художнього розвитку зумовлюють величезну множину нових ідей у мистецтві кінця XIX — початку XX ст., нових форм і засобів художнього осягнення людської дійсності.

Відразу варто застерегти, що, оглядаючи цілий масив модерністських, навіть авангардистських явищ, сьогодні, з майже столітньої часової відстані, очевиднішим бачиться їх зв'язок зі здобутками попереднього розвитку мистецтва, не видається виправданим і достатньо аргументованим подеколи надто різке протиставлення традиції, яке звучало в окремих тогочасних маніфестах і заявах. Адже те недавнє, нібито "застаріле" мистецтво надало до послуг модернізмові величезну систему художніх ідей, розроблених засобів і прийомів, якими модернізм попри нову світоглядно-естетичну стратегію в тій чи іншій своїй течії вибірково користувався, демонстративно відкидаючи решту із витвореного досі канону. Та й сам негативістський акт "заперечення" міг виразно бути задемонстрованим лише на тлі багатого художнього надбання минулого, не кажучи про те, що завдяки цьому надбанню була витворена первинна система естетичних критеріїв, на якій стала можливою надбудова нового семіотичного коду несамоочевидного і не-

безпосереднього змісту модерністського мистецтва.

Не можна обминути увагою й те, що етап модернізму, активізуючи й динамізуючи мистецьке життя, вносить водночас у нього також і окремі явища сумнівного характеру, якими — мабуть, у дусі часу, в дусі жорсткої конкуренції, притаманної виробничим і торговим сферам, — почали примножуватися факти самореклами (приміром, саме це передовсім побачив І. Франко у так званому маніфесті "молодомузівців"), роздмухування ажіотажу чи скандалу. Зазначеною вище несамоочевидністю художнього змісту й естетичного рівня модерністського твору можна пояснювати все частіші намагання самих митців ставати інтерпретаторами власної творчості, поєднуючи в одній особі теоретика мистецтва і митця-"практика". Але разом з тим не можна не помічати певної наполегливості митців забезпечити високу оцінку своєї мистецької роботи завдяки власним теоретичним її обґрунтуванням. У цьому ж ряду, зродженому несамоочевидністю модерністського твору та доконечною потребою його теоретичного витрактування, стали уможливленими й окремі (як це констатували пізніші дослідники) факти поверхового, імітаційного "новаторства", — що, втім, звичайно ж, не ставить під сумнів переважної частини здобутків нової епохи.

Мистецтву цього періоду притаманне посилення індивідуалізації — не тільки в плані створення образу героя, замкненого на собі самому, збайдужілого до громадських змагань та до інших (хоча й твори такого типу, зокрема позначені імморалізмом, також стають більш частим явищем у мистецькому процесі), — йдеться й про приреченість особи на беззастережно індивідуальне сприйняття (яке акцентується мистецтвом), про нетривкість та ілюзорність зв'язків, що єднають одного індивіда з іншим. Соціальне буття все більше осмислюється як відчужене від людини, як функція "персони" або "маски", проте й буття приватне теж сповнене трагічних колізій, непорозумінь, недокликуваності до іншої особи. Тим часом розмаїття внутрішнього світу індивіда є недоступним розкриттю у соціальній комунікації, здогад про його багатство здобуває все нові аргументи, в тому числі художні, окремі з яких подало мистецтво попередників. Звідси — імператив суб'єктивності в модерному мистецтві, ствердження права індивіда на неповторність свого бачення світу.

Ідею індивідуалізму чималої низки творів певною мірою корегує ідея національно-визвольного руху, актуальна для української культури епохи бездержавності, — корегує тим, що, по-перше, не легітимізує розпаду зв'язків між індивідом і спільнотою, а по-друге, вдаючись до модерних форм, самопочуттям суверенного індивіда вивіряє психологію національних змагань ("Мойсей" І. Франка, "На руїнах" Лесі Українки, "Сон української ночі" В. Пачовського, опера "Роксолана" Д. Січинського).

Для певної частини митців цього періоду привабливою стає позиція, що висловлюється афоризмом "мистецтво для мистецтва". Афоризм цей не зовсім вдалий і в своєму первинному оригінальному формулюванні ("l'art pour l'art"), і в перекладі, оскільки здатен постулювати неправомірну думку, нібито мистецтво може існувати для мистецтва, із уже наявного мистецького набутку черпаючи свої ідеї й мотиви. Певна річ, це не зовсім так, оскільки навіть мистецтво модернізму — і живопис, і музика, й література — співдіє із реальним життям, є емоційним висловлюван-

ням з приводу життя; тимчасом постання формули "мистецтво для мистецтва" об'єктивно вказує на те, що, розчароване дійсністю (якої як об'єкт жодним чином облишити не може), мистецтво пошукує вищого смислу в собі самому, виступає само для себе опертям, трансформуючи проблеми життя у мистецьку стилістику, яка стає все складнішою і вишуканішою.

Потреба в суб'єктивності вираження, пов'язана з принципом індивідуалізації, на іншому полюсі кореспондує з ідеєю "невиреченості" предмета висловлювання і закономірно реалізується через активізацію досі мало затребуваних можливостей, що їх містить субстанція того чи іншого мистецтва (ритмічні, фонічні теми у поезії, мова співвідношень кольорів у живописі, використання пустот і пройм у скульптурі тощо).

Засадничою установкою мистецтва епохи модерну є та, що людська дійсність не може бути "омовленою" до кінця. Їй притаманні ірраціональні глибини, пориви і потяги індивіда, часто неусвідомлювані ні ним самим, ні тими, хто його сприймає. Відтак недостатнім є "пряме" йменування цієї дійсності, недостатньою є й система тропів, художніх засобів, вибудувана на основі цього "прямого" називання словом чи зображення. Епоха модерну ставить на порядок денний створення нової семіотичної системи (розмаїтої у своїх варіантах), організованої на те, щоб новими засобами певним чином означити ту нововідкриту глибину людської дійсності, непіддатливу "прямому" називанню. Серед цих засобів — символ, різноманітні види сугестії (навіювання), експериментальна умовність.

Із постанням багато в чому нової "технології" мистецтв наприкінці XIX — у перші десятиріччя XX ст. безпосередньо пов'язане явище їх взаємодії (синестезії), що полягає у використанні тим чи іншим видом мистецтва засобу, транспонованого (і відповідно трансформованого) з іншого його виду. В українській культурологічній думці чи не першим звернув на це увагу І. Франко у своєму літературознавчому трактаті "Із секретів поетичної творчості" (1898), указуючи на наявність елементів, що їх можна назвати "музичними", "живописними", у кращих поетичних зразках, узятих із багатьох літератур та ним розглядуваних.

Явищем, спільним для окремих напрямів розвитку мистецтв, зображальних і виражальних, наприкінці XIX ст. стає символізм. Принципи творення, притаманні для символізму, опираються на нове розуміння символу, яке бачить у ньому орієнтир напряму осмислення, пов'язаний з принциповою багатозначністю, із створенням атмосфери таємниці та непізнаванності. Такий символ, відповідно модифікований згідно з "мовою" мистецтва, культивується цього часу і в письменстві, і в музиці, і в живописі. Слід, утім, додати, що доведення принципів символізму до крайніх меж, як це траплялося в історії окремих мистецьких явищ, наражалось на загрозу невизначеності, аморфності зображення, звідси — протистояння символізму з боку інших течій, більш предметно чітких (акмеїзм, неокласицизм тощо), або ж необхідність наступної його трансформації.

Із форм музичних жанрів і письменство, і живопис запозичують принцип композиційної сугестії — такого розміщення частин твору, яке уможливлює їх перегук і взаємне смислове й настроєве підсилення; крім того, словесне мистецтво, за аналогією з музикою, відкриває можливості сугестії фонічної (більш приховано фонічні теми звучать в окремих творах І. Франка, Лесі Українки,

відчутніше, але від того не більш переконливо через певну нарочитість — у творах М. Вороного, Г. Чупринки).

На рівні експериментів здійснюються окремі спроби поєднання форм рельєфних і малярських (В. Баранов-Россіне, О. Архипенко); далеко пізніше, продовжуючи чи завершуючи "проект модернізму", оскільки він був штучно обірваним на початку 30-х рр., українські митці розгорнули помітну роботу на цьому напрямку, вдаючись до різноманітних інсталяцій, рельєфної техніки, використання у живописі фото, жанру асамбляжу тощо.

Розвиток мистецтв на всіх історичних етапах супроводжувало звернення митців до умовності. У ряді явищ кінця XIX — початку XX ст. умовність набирає підкреслено фантастичних форм. У живописі її задають експерименти, пов'язані з відмовою від класичної перспективи, із розкладом зображуваного предмета на елементи (передовсім площини), із спробами одночасно представити і лицьовий, і тильний бік предмета (як, наприклад, у О. Богомазова та його послідовників). У тогочасній музиці — це спроби увести в класичну тканину нові групи звуків, запозичені (й відповідно інтерпретовані) із звукової реальності навально змінюваного часу. У письменстві — це не тільки виведення містичних, демонологічних тощо постатей, але й сміливе зближення різних явищ у ролі взаємопов'язаних (приміром, у етюді М. Яцкова "Діточа грудь у скрипці" — вчування у звукові скрипки розпачливого голосу дитини, до якого збайдужіла мати, та подальший розвиток уявного сюжету з матір'ю).

У плані "взаємодії" мистецтв можна говорити й про таке явище, як ненаративність (відсутність розповідного сюжету) у живописі й графіці, розглядаючи його як аналогію до побудови окремих музичних творів та ліричної поезії. Ненаративністю позначена творчість не тільки тогочасних абстракціоністів, а й ряду картин символістів, кубофутуристів. Підупадання наративності простежується і у виникненні різноманітних дрібних форм прози (етюди, шкіци, "малюнки" тощо), а у жанрах крупніших — в самому способі викладу, у якому акценти зміщено на психологічне поглиблення. "У новому напрямі інтерес подробиць почуття йде на зміну інтересу самих подій", — висловився про такі явища Л. Толстой.

Імперативом розвитку мистецтв цього часу стає приведення в дію спромоги "матеріальної" субстанції кожного з них, винайдення ще не використаних можливостей — у словесному дискурсі, у характеристиках звучань і їх відношень, у природі фігур і кольорів, у можливостях обробки об'ємних матеріалів.

У розвитку мистецтв України характерними ознаками часу — періоду кінця XIX — початку XX ст. — стають явища неоміфологізму та неофольклоризму. Передовсім слід зауважити факт широкого звернення мистецтв до міфу взагалі — засвоєного із біблійної, давньогрецької, східних міфологій, особливої актуалізації набуває міфологія праслов'янська. Тим часом рецепція міфу в цей період має відмінності від попередньої — міф береться не як тематично-мотивний засіб (що ним в "екзотичний" спосіб доповнюється змістовий матеріал), а як засіб проблемний, як механізм, що сприяє через звернення до реліктових структур здійснити нове проникнення в природу людини, в таїни індивідуальної й колективної психології, віднайти в ній елементи, достовірність яких засвідчується їх тривкістю. Спостерігається й активне творення авторських міфів — в алгоритмах існую-

чих міфологій чи й на їх основі. Необхідно вказати на існування в цей час також окремих течій чи творчих манер, які протистоять міфологізації (неоміфологізації), вважаючи цей шлях несумісним із тим образом сучасності, як він вимальовується в уяві їх репрезентантів.

І у сфері художньої словесності, і у сфері образотворчого мистецтва та музики поряд із питаннями суб'єктивізації вислову, поглиблення психологізму, сугестивності, ускладнення образності важливою виступила проблема відношення до етнонаціональних художніх первнів, у яких нерідко вбачалася передумова національної самобутності мистецтва. Те чи інше її вирішення в творчості того чи іншого митця задавало суттєві характеристики його новаторським пошукам. Виникає явище, яке можна назвати фольклоризмом нового зразка: спроба у фольклористичних, етнографічних фактах, у різногалузевих і різножанрових творах народного мистецтва відшукати праоснову етнонаціонального світогляду й світорозуміння. Саме таке зацікавлення притаманне у цей час мистецтву як міметично-реалістичного, так і модерністськи-авангардистського плану (точніше, передовсім авангардистського, оскільки саме авангардизм, внаслідок ослаблення зв'язку з повсякденною предметністю дійсності, потребував інших, аніж пряма характеристика предмета, аргументів у ролі свого субстанціонального підґрунтя, у функції самоудостовірення).

Особливості розвитку мистецтв як в Україні, так і в культурі інших країн, виявлені уже наприкінці XIX ст., надають певних аргументів на користь твердження, що цим часом розпочинається період, коли послідовна лінійна зміна напрямів мистецтва стає менш очевидною, натомість значно розширюється явище практично синхронного співіснування напрямів і течій. Ясна річ, це твердження не може бути абсолютним, оскільки й надалі спостерігається певний конфлікт наявних в одному часі різних за характером естетично-творчих парадигм, існують випадки подальшого занепаду тих чи інших течій, способів творення, проте в цілому зазначений період вражає широким діапазоном різноспрямованих мистецьких пошуків і не може не відповідати характеристикам полістилістичності.

У музичному мистецтві України того етапу — це фактично одночасне існування різних напрямів продовження традицій: народної музики, М. Лисенка, П. Чайковського, М. Римського-Корсакова, інших композиторів "Могучей кучки"; в архітектурі — небачене доти панування історичних стилів (ренесанс, готика, романський стиль, класицизм тощо); в літературі — продовження напрямів реалізму й натуралізму, а паралельно з ними — існування імпресіонізму, ранніх форм експресіонізму, футуризму, неокласицизму (риси його ще задовго до діяльності відомої групи київських неокласиків можна знайти у творчості Лесі Українки, І. Стешенка).

Музика і театр. У період кінця XIX — перших двох десятиліть XX ст. новий імпульс розвитку здобуває музичне мистецтво. Професіоналізації музичної творчості та виконавства сприяє утворення в Україні мережі відділень Російського музичного товариства (починаючи з Києва, де таке відділення організоване у 1863 р.), довкола яких виникали музичні школи та училища.

У 1904 р. у Києві старанням М. Лисенка було відкрито музично-драматичну школу з програмою вищого навчального закладу. До 1912 р. він сам був керівником школи та її музичного

М. Лисенко з групою викладачів та учнів створеної ним Київської музично-драматичної школи.

відділу; мала вона й драматичний відділ. В цей же час у Києві діє й музичне училище, засноване ще 1868 р. Російським музичним товариством. У 1913 р. зазначене училище реорганізоване, розділене на дві установи: вища стала консерваторією, нижча залишилась училищем при цій консерваторії. Свого часу одним із найталановитіших випускників училища був Рейнгольд Глієр, з початком відкриття консерваторії він стає тут професором, у 1914—1920 рр. — директором. Серед його учнів — такі визначні композитори, як Б. Лятошинський, Л. Ревуцький, П. Козицький та ін. Також у 1913 р. відкрита консерваторія в Одесі, у 1917 р. — у Харкові.

У Галичині пропаганду музики провадило товариство "Боян"; його перший осередок було створено у Львові 1891 р. (голова — В. Шухевич, головний диригент — А. Вахнянин). Згодом подібні осередки виникають в інших містах Галичини та Буковини, а також і на Наддніпрянській Україні — в Києві (1905), Полтаві (1910), своїм завданням ставлячи нести музичну культуру в народні маси. У 1903 р. в Галичині на основі таких вогнищ музичної культури утворюється Союз співацьких і музичних товариств, у 1907 р. реорганізований у Музичне товариство імені М. Лисенка (існувало до 1939 р.). Товариство організаційно й фінансово підтримувало Вищий музичний інститут імені М. Лисенка, організовувало музичні конкурси і концерти, займалось музично-просвітницькою діяльністю. До активних членів Товариства належали В. Барвінський, С. Людкевич, Н. Нижанківський, М. Колесса, Р. Сімович та ін.

Ще із 1830 р. у Львові існувала консерваторія, паралельно з цим у 1903 р. було відкрито Вищий музичний інститут ім. М. Лисенка (перший диригент — А. Вахнянин), заклад, що особливу увагу вділяв національній самобутності музичного мистецтва.

Зростають, хоч і недостатньо для досягнутого рівня музичної культури, можливості виконавства, істотно поповнюється скарбниця музичних творів.

Зазначений період в Україні прикметний значним розширенням жанрової системи музичних творів. Найбільшим розмаїттям відзначаються хорові жанри (різноманітні обробки народних пісень, кантати) та опера, де до вже культивованих фольклорно-побутових різновидів додаються твори сатиричного, героїчного, романтично-фантастичного характеру. Великою кількістю зразків (у жанрах квартетів, тріо, прелюдів, сонат) представлена камерно-інструментальна творчість. Помітний художній поступ робить симфонічна музика (сюїти, рапсодії, увертюри, фантазії, симфонічні поеми, різного роду інструментальні концерти).

Продовжує свою творчу діяльність М. Лисенко — як організатор музичного життя, педагог і композитор. Серед його найбільших здобутків останніх років життя — комічна опера "Енеїда" (1910; лібрето М. Садовського). Композиторові вдався задум: у художньо вільній формі торкнутися теми славної української історії. Як і однойменну поему І. Котляревського, якою покладено було початок новому періоду національної словесності, цей музичний твір відзначає поєднання багатьох начал — і героїчного, і ліричного, і гумористичного, відчутні й сатиричні інтонації, що в пору політичної реакції безпомильно розшифровувалися глядачем як осміяння царських сатрапів. Вужче визначений елегійно-ліричний настрій, в основі якого розмаїта романсова наспівність, притаманний невеликій опері "Nocturno" (1912), що перебуває в ряду останніх Лисенкових творів. Також активно продовжує працювати у XX ст. один з основоположників української симфонічної музики В. Сокальський. Він нагадує про себе творами, в яких виявлено широке знання пісенності багатьох народів, високу музичну майстерність її нової інтерпретації. Нові інструментальні композиції подає М. Тутковський (він же — організатор і керівник музичної школи у Києві, що діяла у 1893—1930 рр.).

Творчо плідним залишається звернення композиторів до національної історії, міфології, казкотворчості. Вибудовою ускладнених композицій на ґрунті народного мелосу відзначаються історико-романтична опера Д. Січинського "Роксолана", опера Б. Підгорецького "Купальна іскра", оперета Я. Лопатинського "Еней на мандрівці", лірико-комедійна опера Г. Козаченка "Сотник" (за сюжетом поеми Т. Шевченка), спроби дитячих опер (на основі сюжетів народних казок) К. Стеценка.

У розвиток музичної культури початку XX ст. гармонійно вписуються й спроби збагатити українську релігійно-культову музику — передовсім зусиллями К. Стеценка, автора кількох нових літургій.

Ряд українських композиторів у своїй творчості виходить на інтернаціональну тематику, що, природно, зумовлювало орієнтацію на відповідну музичну мову. Так, окрім творів, побудованих на народному українському мелосі, К. Стеценко пише оперну сцену "Іфігенія в Тавриді" (1911, доопрацьована у 1921 р.), М. Лисенко — драматичну сценку "Сапфо", Б. Підгорецький — оперу "Бідна Ліза" (за повістю М. Карамзіна), М. Тутковський — романтичну оперу на середньовічну тему "Буйний вітер" (1914).

Модерними рисами у зверненні до міфологічного матеріалу відзначаються твори Б. Яновського (опера "Суламіф"), Ф. Якименка (лірико-фантастична опе-

ра "Фея снігів"), І. Рачинського (сюїта "Елевзінські містерії").

Серед здобутків симфонічної музики цього періоду дослідники відзначають Симфонію фа мінор М. Тутковського, Симфонію до мінор (1916) І. Рачинського, Симфонію фа мажор (1907) П. Сениці. Рисами імпресіонізму позначені поема-ноктюрн "Ангел" (за поемою М. Лермонтова) та Віолончельний концерт Ф. Якименка, напрям експресіонізму розвиває Б. Яновський у симфонічних поемах "Вій" та "Казка про мертву царівну та сімох богатирів" (мотиви яких апелюють до літературного матеріалу відповідно М. Гоголя та О. Пушкіна).

Майстрами у різних жанрах симфонічної музики в цей час виявляють себе також В. Сокальський, Я. Степовий, В. Пухальський, В. Оголевець, С. Людкевич, В. Барвінський. Важливе значення для розвитку української симфонічної музики мало створення 1898 р. симфонічного оркестру в Полтаві під керівництвом Д. Ахшарумова (композитор, автор "Сюїти на українські теми в стилі старовинної музики").

Із Україною й українською культурою пов'язана творчість видатного композитора XX ст. І. Стравинського. Знання народної української пісенності, знайомство з українською міфологією залишило зримі сліди у написаних ним в Устилузі на Волині (в маєтку дружини) балетах "Жар-птиця" (1910), "Петрушка" (1911), "Весна священна" (1914), опері "Соловей" (1913).

Розпочинає свою композиторську діяльність Б. Лятошинський, котрий іще під час навчання в гімназії та консерваторії стає автором талановитих творів камерно-інструментальної музики (два струнних квартети та Квартет для скрипки, альта, віолончелі та фортепіано).

Кінець XIX — початок XX ст. прикметний появою великої кількості романсів на слова відомих (а також і менш знаних) українських поетів — Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки, В. Самійленка, О. Олеся та ін.; музику на поетичні тексти створювали М. Лисенко, К. Стеценко, Я. Степовий, Б. Підгорецький, Ф. Якименко, І. Рачинський, Д. Січинський, Я. Лопатинський, С. Людкевич та ін. Для багатьох творів цього жанру притаманне намагання здійснити психологізацію музичного сюжету через інтонаційні основи творів народної пісенності. Мелодійністю та широтою мотивів відзначаються творчі роботи Я. Степового, котрий з великою увагою стежив за розвитком української поезії цього часу, знаходив у ній кращі зразки (так, композитор відкрив для музики поезію зовсім молодого на той час М. Рильського, звернувся до творчості донеччанина М. Чернявського, вірші якого стали основою вокальної поеми "Степ", звідки походить і псевдонім композитора).

Обробку народних пісень (хорові та для голосу з інструментом), ґрунтовну традицію якої заклав ще у 60—70-х рр. XIX ст. М. Лисенко, на рубежі століть особливо широко здійснювали М. Леонтович, К. Стеценко, П. Демуцький, Ф. Колесса, О. Кошиць. Останній з названих у 1918 р. за часів Гетьманату виступив організатором великого хорового колективу; у 1919 р. за розпорядженням Директорії очолювана Кошицем Українська республіканська хорова капела вирушила за кордон, де, час від часу змінюючи склад, з великим успіхом пропагувала скарби української пісенності.

На початку XX ст. високого рівня в Україні досягає мистецтво співу — завдяки можливостям спеціальної підготовки у навчальних закладах та подальшій професіоналізації артистів.

Соломія Крушельницька — Графиня (опера С. Монюшка "Графиня").

Відомими оперними співаками були І. Алчевський, О. Петляш-Барілотті, М. Литвиненко-Вольгемут, О. Мишуга, М. Микиша, В. Носалевич, М. Менцинський, особливо велику повагу слухачів здобула Соломія Крушельницька, лірико-драматичне сопрано якої звучало в оперних партіях на сценах провідних театрів світу — Одеси, Варшави, Петербурга, Парижа, Мілана, Неаполя, Рима; співачка здійснювала й велику концертну діяльність, на батьківщині й за кордоном, маючи в репертуарі також українські пісні.

На початку XX ст. після фактичного зняття обмежень на українські вистави з новою силою активізується театральне життя, розширюється репертуар, поповнюючись п'єсами й на сучасну тематику, зростає акторська майстерність перед судом більш вимогливого, театрально більш освіченого глядача. Україну заполоняє велика кількість мандрівних труп, окремі з яких відзначаються високим мистецьким рівнем.

Ще до початку XX ст. у трупі М. Кропивницького була виставлена на сцені "Блакитна троянда" Лесі Українки. З великим успіхом відбуваються вистави за п'єсами І. Карпенка-Карого.

Помітною подією театрального життя стало об'єднання у 1900 р. зусиль чільних театральних діячів — М. Кропивницького, М. Садовського, П. Саксаганського та М. Заньковецької — у створення ними спільної трупи. Три роки її існування були періодом піднесення високомистецького реалістичного театру, який, незважаючи на наявність у режисерів і провідних акторів успішного досвіду в минулому, постійно висував питання нового мистецького розвитку. Театр перебував у пошуку нових сценічних засобів, нових драматургічних мотивів.

На жаль, у 1903 р. зазначена трупа розпадається. Колективи, на чолі яких стояли М. Кропивницький, М. Садовський, та трупа Саксаганського — Карпенка-Карого далі гастролюють нарізно. Водночас із ними по багатьох містах і містечках, переважно територією України та півдня Росії гастролювали трупи Д. Гайдамаки, О. Суходольського, О. Суслова, час від часу об'єднуючись у якійсь частині й знову відгалужуючись.

Рішучий крок у театральному житті цього часу здійснив Микола Садовський. Ним задумано було створення стаціонарного професіонального українського театру у Києві. Митець розпочав із створення нової трупи — для вирішення нових високопрофесійних творчих завдань. Про своє існування трупа заявила восени 1906 р. у Полтаві постановкою п'єси "Мартин Боруля" І. Карпенка-

Карого. На початку основу репертуару театру М. Садовського становила добірна українська класика. Після успішного виступу в Києві міська влада уклала з керівником театру контракт на постійну працю. Дедалі частіше театр впроваджує на свою сцену п'єси перекладні. З великим успіхом відбулась прем'єра "Ревізора" М. Гоголя (1907). Суттєво розширили репертуар театру М. Садовського вистави за п'єсами "Євреї" Є. Чирикова (з російської), "Gaudeamus" Л. Андреєва (з російської), "Забавки" А. Шніцлера (з німецької), "Надія" Г. Гейєрманса (з голландської), "Мазепа" Ю. Словацького (з польської) та багато інших. Важливо й те, що театр звернувся до нових здобутків української драматургії, поставивши "Лісову квітку" ("Дзвін до церкви скликає, та сам у їй не буває") Л. Яновської, "Украдене щастя" І. Франка, "Гетьмана Дорошенка" Л. Старицької-Черняхівської, "Серед бурі" Б. Грінченка, "Землю", "Казку старого млина", "Про що тирса шелестіла" С. Черкасенка. У 1910 р. відбулась постановка п'єси "Брехня" В. Винниченка, у 1914 р. — постановка "Камінного господаря" Лесі Українки. Театр М. Садовського зібрав не тільки талановитих акторів, таких як М. Заньковецька (до 1909 р.), Г. Борисоглібська, Л. Ліницька, І. Мар'яненко, М. Литвиненко (Вольгемут), Олена Петляш та інші, що у різний час тут виступали, а й митців, пов'язаних із театром. Так, диригентами в ньому були Г. Єлінек, згодом — О. Кошиць, хормейстером — В. Верховинець, художниками — В. Кричевський, згодом — І. Бурячок.

У лютому 1917 р. театр М. Садовського зіграв останню п'єсу в приміщенні, що від початку було йому надане. Далі в Києві уже діяли Державний драматичний театр (керівник — О. Загаров), Молодий театр (Лесь Курбас) та Державний народний театр (П. Саксаганський). Як творчий колектив, виступаючи на інших сценах, театр М. Садовського проіснував іще кілька років.

Талановитий режисер Лесь Курбас починав творчий шлях у театрах Галичини, певний час виступав як актор у згадуваному вже театрі М. Садовського. Розпочавши самостійну роботу у Молодому театрі, Курбас культивує експресіоністське сценічне дійство, у якому вирішальна функція належить режисерському задумові, підкреслено театральну умовність нового зразка. Молодим театром у 1917—1919 рр. були поставлені спектаклі за п'єсами "Цар Едіп" Софокла, "У пущі" Лесі Українки, "Чорна Пантера і Білий Медвідь" В. Винниченка, "Горе брехунові" Ф. Грільпарцера та ін.

Важливою для експериментальних пошуків цього театру була робота талановитого художника А. Петрицького, що, як і режисер, намагався відійти від натуралізму і пропонував сміливі символічні вирішення в оформленні сцени. У театрі здобували досвід молоді актори Г. Юра (також як режисер), В. Василько та ін. У 1920 р. Курбас у Театрі ім. Т.Г. Шевченка, з яким злився Молодий театр, здійснив інсценізацію "Гайдамаків" Т. Шевченка, визначивши на тривалий час принципи сценічного витрактування цього твору. Новим піднесенням позначена діяльність Леся Курбаса й пізніше — в ролі організатора й керівника театру "Березіль" (заснований у Києві, вів діяльність у Харкові в 1922—1933 рр.).

У Галичині успіхи в театральній справі протягом перших десятиліть XX ст. пов'язані з діяльністю Руського театру у Львові, на чолі якого певний час (з 1906 до 1913 р.) стояв Й. Стадник, не тільки організатор колективу, а й сам талановитий актор і режисер.

На початку XX ст. активно розвивається циркове мистецтво, знаходячи, як завжди, масу шанувальників у багатьох

містах і містечках України, приваблюючи глядачів новими постановками й номерами, у яких поєднувались дотеп і гумор, сміливість і незвичайні спромоги людського тіла. В Україні й за її межами того часу зажили слави непереможний борець Іван Піддубний, клоун-стрибун Віталій Лазаренко, родина мандрівних циркових артистів Бондаренків (клоуни, дресирувальники тварин, наїзники тощо) та багато ін. Прикметою часу є намагання організувати стаціонарні цирки у більших містах. Із розвитком цирку пов'язана побудова у Києві 1903 р. так званого "Гіппо-паласу" ("Палац коней") спортсменом і меценатом П. Крутиковим, однієї з кращих циркових споруд у Європі, що мала разом з тим значення певної віхи в новаторських архітектурних пошуках (була зруйнована під час Великої Вітчизняної війни).

Уже із середини XIX ст. на територію України активно проникає фотографія — її технічно різноманітні, хай ще не зовсім усталені й досконалі модифікації. Це явище мало величезне цивілізаційне і загальнокультурне значення. З ним виникла можливість достовірної і надовго збереженої фіксації історичних подій, обставин, реалій, прикметних постатей різного масштабу, взагалі усіх зримих форм людського життя. Становлення фотографії зумовило рішучий поворот у розвитку різноманітних мистецтв — образотворчого, театру, літератури, суттєво вплинувши на внутрішнє переструктурування у них художніх напрямів і течій (занепад і редукцію одних та постання цілого спектра інших), згодом стало передумовою виникнення кінематографа.

Стрімке поширення фотографії не в останню чергу пояснюється й тим, що заняття нею виявилось у тогочасних умовах вигідною і прибутковою справою. Майстер цієї справи міг розраховувати на фінансування з боку заможних осіб, державних, наукових та інших установ, товариств, організацій.

На початок XX ст. фотографія опановує культурне життя практично усіх міст України. Так, за період від 1900 р. до початку Першої світової війни кількість фотоустанов у Києві збільшилась від 30 до 70. Чисельно зростає когорта кваліфікованих фотографів, поступово удосконалюються апарати й фотоматеріали, технологія фотопроцесу. Історія донесла імена кращих майстрів фотографії того часу, серед них — Ф. де Мезер, В. Кульженко, Д. Марков, М. Уземський, М. Петров (Київ), А. Федецький, О. Іваницький (Харків), Й. Хмелевський (Полтава), кримчанин В. Сокорнов, львів'янин В. Беднарчук. Входить у практику облаштування численних фотовиставок (у тому числі в містах України), видання альбомів кращих світлин, на території Росії з'являються спеціальні видання, присвячені фотосправі, або ж розділи у більш загальних виданнях. Фотографічний знімок стрімко завойовує сторінки часописів — як журналів, так і газет. Вирішенню організаційних і творчих проблем фотографів сприяли різні форми їх об'єднання; зокрема, у міських осередках Імператорського Російського технічного товариства існували фотовідділи, в ряді міст були утворені й окремі фотографічні товариства (приміром, у Києві в 1901—1917 рр. існувало товариство фотоаматорів "Даггер").

У масштабах, звичайно, менших, аніж в галузях образотворчого мистецтва — оскільки практично-прикладний складник завжди був неодмінним у фотосправі й примушував зважати на різні за рівнем смаки замовника, — фотографія в певній частині своїх зразків уже й наприкінці XIX ст. виявляє орієнтацію на мистецькі вимоги, на її ділянці здійснюються певні художні пошуки. Йдеться, зокрема, про надання символічного змі-

сту тому чи іншому фотозображенню, про багатство смислу окремої деталі знімка; у перші десятиріччя XX ст. предметом активних обговорень на сторінках мистецьких видань було питання можливостей фотомистецтва у долученні до таких стилів, як імпресіонізм та експресіонізм.

На рубежі XIX—XX ст. перші кроки в Україні робить кіно. Його розвиток пов'язаний із зацікавленням місцевих аматорів ідеями "рухомої фотографії"; наявне як виготовлення кіноапаратів власної конструкції (Й. Тимченко, 1893), так і вдосконалення вже існуючих, переважно закордонних (відомий висококласний фотограф А. Федецький апаратом, можливості якого власноруч поліпшив, у 1896—1902 рр. знімає перші документальні кіноетюди). Уже з 1907 р. в більших містах України починають організовуватися перші приватні кіноательє. Здійснюються спроби створення перших ігрових (художніх) фільмів, що спершу мають ознаки переважно кінозапису театральних вистав, проте невдовзі відчутнішою стає специфіка кінорежисури, в ряді моментів відмінної від сценічної, навіть на тому ж таки театральному матеріалі, наприклад, перші фільми режисера, театрального актора О. Олексієнка за мотивами "Ночі перед Різдвом" М. Гоголя і "Москаля-чарівника" І. Котляревського (1909); фільми-спектаклі Д. Сахненка та М. Садовського "Наймичка" за І. Карпенком-Карим та "Наталка Полтавка" за І. Котляревським (1911); участь у них брала група кращих театральних акторів.

У добу, коли міста України покриваються мережею "сінематографів", у яких публіка могла бачити переважно розважальні зарубіжні фільми, зусилля для створення кінострічок власного виробництва не припиняються. В цьому напрямку працюють згадуваний уже Д. Сахненко, Д. Байда-Суховій та інші, здійснюючи спроби увести в кіно історичну національну тематику ("Запорозька Січ", "Мазепа"). На творчі можливості кінематографа звертають увагу соціалістичні організації (створення у 1917 р. в Одесі фільму "Життя і смерть лейтенанта Шмідта"), у 1918 р. спробу поставити роботу кінематографа на державну основу робить уряд П. Скоропадського, підтримуючи створення ряду документальних фільмів ("Проголошення незалежності України" та ін.), збираючи довкола справи кіно авторитетні мистецькі сили; втім політичні обставини не дали здійснитися широким планам гетьманського уряду.

Архітектура, образотворче мистецтво, художня література. Новаторський характер художнього мислення кінця XIX — початку XX ст. на теренах України найвиразніше проявився у тих мистецтвах і сферах мистецької діяльності, які повністю чи в суттєвій частині апелюють до зорових сприйнять та уявлень (образотворче мистецтво, архітектура, письменство).

Неможливо встановити якісь точні відповідники між тими течіями, які наприкінці XIX — у перші десятиріччя XX ст. простежуються в живописі й музиці, в архітектурі й мистецтві слова. Проте спільним є наявність напрямів більш традиційних і більш модерних, а всередині кожного з них — виокремлення течій, представники яких пошукують опертя у національних формах, міфах і архетипах, намагаючись довести до зримого вияву національну самобутність і своєрідність, як, зрештою, й пов'язану з цим ознаку власного індивідуального стилю (М. Коцюбинський, В. Стефаник, О. Кобилянська, К. Малевич, М. Бойчук, В. Кричевський, М. Леонтович, Я. Степовий, К. Стеценко та багато інших), важливим стає відношення до фольклору і народного "примітиву", поглиблене зро-

зуміння їх структур і розробка їх принципів на високому професійному рівні.

Все ж, у ролі припущення, за характером і напрямком художніх пошуків ті чи інші явища у мистецтвах періоду модерну можна розділити на чотири умовні групи: мистецтво оновлюваного реалізму й натуралізму (в галузі архітектури йому могла б відповідати пов'язана з чіткістю предметних форм течія неокласицизму); модернізм із яскраво виявленими етнонаціональними пракоренями; перейняте духом техніцизму мистецтво кубізму, футуризму й конструктивізму; сектор (частина) авангарду, що має більш виражений позанаціональний ("космополітичний") характер.

Починаючи з останніх десятиліть XIX ст. та на початку XX ст. перед архітектурою постають принципово нові завдання, що диктуються етапом рішучого прискорення цивілізаційного розвитку. Навально зростає населення міст, на порядок дня стає розгалуження інфраструктури реґіонів, окрім споруд адміністративно-громадського та власне культурного призначення, виникає потреба у спорудах та технічних рішеннях, що мають забезпечити індустріальний і технічний поступ.

Збільшується кількість чинників, які впливають на кінцеві архітектурні рішення стосовно загального вигляду міста, його частини чи окремої споруди. Крім характеристик топографічних і демографічних, такими чинниками стають тип і розташування магістралей (залізниця, трамвайні колії), наявність промислових ресурсів (корисні копалини, профіль поблизького сільськогосподарського виробництва), рівень комунальних зручностей (водопровід, електрифікація, газифікація) тощо. Разом з тим до послуг архітекторів на початку XX ст. уже надано нові матеріали і нові технічні можливості.

Зростання населення міст, створення нових виробництв, шляхів сполучення, торгових, фінансових установ тощо вимагало не тільки суттєвих коректив у раніше затверджених містобудівних проектах, а й впровадження принципово нових підходів.

Так, для Києва, населення якого на початку XX ст. стрімко зростало — із 249 тис. у 1897 р. до 595 тис. у 1913 р. — мало важливе значення архітектурне вирішення забудови вулиць Хрещатик та Васильківський шлях (нині — Велика Васильківська), а також паралельного їм відрізка — вулиці Володимирської від Софійської площі до Університету Св. Володимира. Ще до Першої світової війни ця ділянка набуває значення культурного центру міста, невеликі будинки змінюються тут значно більшими, багатоповерховими, з'являються такі споруди, як міська публічна бібліотека (1911, архіт. Е. Клаве), готель "Континенталь" (нині — Музична академія ім. П.І. Чайковського), Бессарабський критий ринок (1912, архіт. Г. Гай), Миколаївський костел (нині — Будинок органної і камерної музики; 1909, під керівництвом архіт. В. Городецького), Педагогічний музей (1913, архіт. П. Альошин) та ін. Міська будівельно-архітектурна комісія (1912) багато уваги вділяє також забудові більш віддалених вулиць та районів Києва, обов'язково і на перспективу передбачаючи широкі площі, значну кількість парків, садів і скверів.

Період рубежу XIX—XX ст. набув вирішального значення для архітектурного структурування центральної частини Львова. Провідною архітектурною віссю став відрізок від площі Міцкевича (із тоді ж спорудженим пам'ятником польському поетові) до новобудови оперного театру. Подібну роль у цей же час відіграє в Одесі забудова вулиць Дерибасівської та Пушкінської.

Київ. Думська площа (нині — майдан Незалежності). 1913.

Інтенсивно розбудовуються центральні частини і передмістя Одеси (котра в цей період іще утримує третє місце за чисельністю мешканців серед міст Російської імперії і перше — в Україні), Харкова, Катеринослава (нині — Дніпропетровськ), стрімко розвиваються міста й робітничі селища Донбасу, розростаються населені пункти довкола оздоровниць морського узбережжя Криму (що набуває значення загальноросійського курорту), в них зводяться палаци та споруди оздоровчих установ.

Сильні позиції державної і муніципальної влади (що могла сприяти у боротьбі з хаотичною і різностильною забудовою, із можливим несмаком потенціального замовника), наявність необхідних фінансових ресурсів та орієнтація на все ще тривкі "аристократичні" смаки — все це наприкінці XIX — на початку XX ст. виступало передумовою цілого ряду здобутків архітектурного мистецтва в Україні. Безперечно, нове його піднесення безпосередньо зумовлювалось діяльністю нового численного загону талановитих архітекторів.

Зазначений період є сприятливим для розквіту так званого історичного стилю — власне, творчих варіацій ознак того чи іншого архітектурного стилю, знаного з минулих епох. Так, риси храмів Давньої Греції можна угледіти в споруді Міського музею давнини та мистецтв у Києві (нині — Національний художній музей України; 1897—1900, автор ескізного проекту П. Бойцов, архіт. В. Городецький). Рисами романського стилю (західноєвропейської архітектури епохи раннього феодалізму, яка в свою чергу містила ознаки наслідування архітектури Давнього Риму) позначено архітектурний малюнок корпусів Київського політехнічного інституту (1901, архіт. І. Кітнер), рисами готики — Миколаївський костьол у Києві (архіт. В. Городецький), костьол Святої Єлизавети у Львові (1912, архіт. Т. Та-

ловський). По-різному риси архітектури епохи Відродження стилізовано у спорудах Нової біржі в Одесі (нині — філармонія; 1899, архіт. О. Бернардацці), Державного банку в Києві (нині — Національний банк України; 1905, архіт. О. Кобелєв), будинку Маріїнської громади Червоного хреста в Києві (нині — Український НДІ клінічної медицини ім. академіка М.Д. Стражеска; 1913, архіт. В. Риков).

У стилі "віденського неоренесансу" (тобто здійсненої школою архітекторів Відня стилістичної версії архітектури доби Відродження) виконані будинки оперних театрів у Львові (1900, архіт. З. Горголевський) та у Києві (1901, архіт. В. Шреттер), ще раніше оперний театр був побудований в Одесі (1887). Їхнє спорудження мало велике загальнокультурне значення.

Досить сильно виявляє себе в архітектурі цього часу і стиль неокласицизму. Він продовжує тривку традицію архітектурної класики, широко знаної на українських теренах упродовж XVIII—XIX ст.; у зазначений період вона доповнюється подрібненістю трактування окремих елементів, певним, проте ощадливим порівняно із неоренесансними проектами, скульптурним та декоративним оздобленням. У стилі неокласицизму зведено будівлю міської бібліотеки в Одесі (нині — Державна наукова бібліотека ім. О.М. Горького; 1906, архіт. Ф. Нестурх), чимало невеликого розміру споруд у багатьох містах України. Підкреслено прості класичні форми притаманні будинкові Управління Південних залізниць у Харкові (1914, проект О. Дмитрієва і Д. Ракітіна). Зразком неокласицизму початку XX ст. правомірно вважають споруду Педагогічного музею в Києві (нині — Будинок вчителя), будівництво якої завершено було у 1911 р. (архіт. П. Альошин). Стиль неокласицизму, модифікуючись, повернеться до життя в Україні в архітектурі ряду представницьких державних споруд 20—30-х рр. XX ст.

На початку століття в Україні розпочинаються активні пошуки стилю, який би відбивав особливості "місцевого", крайового, зрештою — національного бачення. На думку дослідників, певними рисами національної української архітектурної традиції позначена будівля церкви на козацьких могилах під Берестечком (1912—1914, архіт. В. Максимов), кілька споруджених того часу панських будинків. Проте дієвим поштовхом до розробки національного українського стилю стала ідея синтезу мистецтв, що передбачала не лише орієнтацію на наділені українським колоритом архітектурні форми (щонайперше українського бароко), а й на мотиви українського орнаменту, розписів, різьблення, дерев'яних, керамічних виробів тощо. Синтез таких форм і засобів усвідомлювався як можливий у новітню, модерну добу, що настала, як опозиційний стилізації історичних стилів. Зрозуміло, що спроби у цьому стилі не могли на той час розраховувати на державну підтримку, — фінансове забезпечення тут могло були лише з боку українських культурних громад.

У впровадженні стилю український модерн на початку XX ст. виділяють дві школи — харківську та львівську. Здобутком першої з них є будівля Полтавського губернського земства (нині — Полтавський краєзнавчий музей), завершена у 1908 р. Спроектував її та керував спорудженням авторитетний знавець українського народного мистецтва, маляр та архітектор В. Кричевський. У стилістиці двоповерхової модерної кам'яної споруди проглядають форми будинків, культивованих в українському селі. До оздоблювальних робіт були за-

лучені колективи народних майстрів, у розписах брали участь художники С. Васильківський та М. Самокиш.

Із вияскравленням національних рис було збудовано школу імені І. Котляревського в Полтаві (архіт. В. Кричевський), художню школу в Харкові (архіт. К. Жуков).

У Львові національний архітектурний стиль на початку XX ст. розробляє група зодчих на чолі з І. Левинським, що прагне актуалізувати риси архітектурної традиції Прикарпаття. У набутку цієї групи — будинок товариства "Дністер" (1905), будівля бурси Українського педагогічного товариства (нині — Львівський лісотехнічний інститут; 1908), споруда Музичного інституту (1916).

На початку XX ст. здобуває поширення в Україні стиль модерн, вироблення принципових засад якого здійснюється багатьма архітекторами тогочасної Європи, проте в реалізації конкретних задумів беруться до уваги місцеві обставини і спромоги. Саме цей стиль був найбільше зорієнтований на широке використання нових технічних можливостей, які відкрилися на ту пору. Зразком цього стилю тривалий час служила споруда Бессарабського критого ринку в Києві (1912), виконана під керівництвом архітектора Г. Гая. При її будівництві було застосовано перекриття великих площ (торговельного залу) металевими фермами, а також зведена скляна покрівля. Рельєфне оздоблення ринку здійснили учні скульптора Ф. Балавенського.

До стилю модерн зараховують і особняк архітектора В. Городецького в Києві (1903), хоча загальна його форма є своєрідним синтезом готичних (середньовічний замок) і класицистичних елементів; власне модерним виступає тут задум багатого скульптурного оздоблення фантастичними образами фауни (скульп. Е. Саля) та демонстрування завдяки цьому можливостей цементу — нового на той час будівельного матеріалу. Поза сумнівом, В. Городецький належав до митців, найширше обізнаних у розмаїтих світових стилях архітектури і спроможних з великою творчою глибиною застосовувати їх принципи у своїй роботі.

У ряді своїх творів еволюцію від академізму до модерну здійснює архітектор О. Бекетов, що працював переважно в Харкові та Катеринославі. У цих же містах провадить свою діяльність О. Гінзбург, який більш рішуче відкидає традицію і у своїх модерних архітектурних спорудах (наприклад, театр-клуб, нині — Дніпропетровський палац залізничників; 1909—1912) схиляється до раціоналізму й конструктивізму — стилів, перед якими в наступні десятиліття відкривались широкі перспективи.

Період кінця XIX — перших десятиліть XX ст. цілком правомірно можна назвати добою розквіту українського живопису. До творчої діяльності стає велика когорта талановитих малярів, графіків, скульпторів. Мистецьке життя активізують всеукраїнські художні виставки, що проводяться у Полтаві (1903), Львові (1905), Києві (1911, 1913). Надбання майстрів зосереджуються уже не тільки у приватних колекціях меценатів, а й у музеях. На рубежі століть було відкрито Міський музей старожитностей і мистецтв у Києві (нині — Український національний художній музей; 1899), Міський музей красних мистецтв в Одесі (1899). Ще раніше засновано Міський художній музей у Харкові (1886), а у Львові, де вже існував Музей художньої промисловості (від 1873 р.), у 1905 р. створено також Національний музей.

На тривку основу стає художня освіта. У 1875 р. М. Мурашко засновує в Києві Рисувальну школу (існувала до 1901 р., далі на її місці до 1920 р. діяло Київське художнє училище). В Рисувальній школі одержали освіту чимало митців, чия творчість багато в чому визначала обличчя українського живопису рубежу століть, — М. Пимоненко, О. Мурашко, І. Їжакевич, М. Жук, Г. Світлицький, В. Замирайло, Ф. Красицький; навчався також К. Малевич. У свою чергу художнє училище настановило на творчий шлях нове покоління митців — О. Архипенка, І. Кавалерідзе, А. Петрицького, І. Падалку, В. Седляра, П. Ковжуна та ін.

Тісно співпрацює з Україною, виявляє зацікавлення її тематикою російський художник, уродженець України (м. Чугуїв на Харківщині) І. Рєпін. Окрім виконаних у XIX ст. робіт ("Запорожці пишуть листа турецькому султану", "Українська селянка", портрет Т. Шевченка та ін.), український доробок великого майстра на початку XX ст. поповнюється картиною "Чорноморська вольниця", рисунком за поемою Т. Шевченка "Прометей", ескізами до проекту пам'ятника Т. Шевченкові. У І. Рєпіна як викладача Петербурзької Академії мистецтв у різний час навчалися М. Пимоненко, О. Мурашко, С. Прохоров, Ф. Кричевський.

Українській природі, історії, культурі, українським фольклорним мотивам наприкінці XIX — на початку XX ст. виділили увагу в своїй творчості російські художники М. Ге, І. Крамськой, Г. Мясоєдов, А. Куїнджі, М. Врубель, В. Маковський, польські маляри Я. Станіславський, В. Котарбінський, брали участь вони і в педагогічній діяльності.

Школа реалістичного в основі українського живопису представлена на рубежі століть творчістю М. Кузнецова, К. Костанді, П. Левченка, М. Самокиша, С. Світославського, С. Васильківського, Ф. Красицького (автор портретів Т. Шевченка, Лесі Українки, І. Франка, М. Старицького), С. Прохорова, О. Мурашка, І. Труша. Особливо багатою тематично і жанрово була малярська діяльність М. Пимоненка. Окрім великої кількості полотен етнографічної тематики, у якій замилування народним звичаєм заявляє про себе невідступно із правдою дійсності ("Весілля в Київській губернії"), значній частині творчості Пимоненка, у якій він, учень і послідовник Рєпіна, продовжує традиції великого майстра, притаманна велика напруга драматизму, гостра конфліктність ("Жертва фанатизму", "Самосуд", "Призов запасних", "На заробітки" тощо), що виступають відображенням соціальних та етичних суперечностей доби. Найбільш послідовно традиція соціальної тематики підтримана далі у малярській творчості Г. Світлицького.

Загалом у реалістичній манері, не без романтичної піднесеності, виконані картини на історичну українську тематику — "Проводи на Січ" О. Сластіона, "Похорон кошового" О. Мурашка, "Гість із Запоріжжя" Ф. Красицького, "У похід" М. Пимоненка, "Битва під Хотином" М. Івасюка, його ж монументальне полотно "В'їзд Богдана Хмельницького в Київ" (перша редакція завершена 1912 р.). З просторими історичними полотнами виступає й С. Васильківський. Історична тематика не стала чужою і для модерністського живопису ("Невільничий плач" А. Петрицького, "Козак Мамай" К. Піскорського), хоча, природно, митці цього напряму заявляють тут власну стилістику, а також акцентують на дещо інших, ніж раніше, мотивах, ідеях, зокрема утверджується інтерес до праісторії, що залишила слід на українських землях (К. Богаєвський "Земля

кімерійська", 1911), до слов'янської міфології (П. Холодний "Казка про Дівчину й Паву", 1916).

Як і в художній літературі, реалістично-натуралістичний напрям у живописі на рубежі століть зазнає певних модифікацій, збагачується технічно, в цілому орієнтується на поглиблення психології зображуваного. Проте головна його функція, головний сенс його існування в епоху модерну полягає в тому, що натуралізм і реалізм цього часу активно протистоять реліктам академізму, пишномовності романтизму, повертаючи і митця, і глядача безпосередньо до проблемності буття. Болотисті околиці міст, глухі села, задвірки міських кварталів, обідрані люмпени та подібні нарочито невисокі предмети у зображенні кращих майстрів реалізму та натуралізму (П. Левченко, М. Пимоненко, С. Світославський) не тільки опонували приторній салонності інших малярських явищ (які завжди проявлялися), але й у свій спосіб відбивали загальну мистецьку еволюцію часу, орієнтуючи художню свідомість і художній смак вбачати прекрасне не в предметах, які зображені, а в самому способі зображення, в його естетичних компонентах. Можливо, ще далі в цьому напрямку ідуть окремі течії модернізму, адепти яких намагаються витіснити із картини сюжетний наратив і у донесенні концепції твору примусити працювати саму структуру малярського моделювання світу, не раз вдаючись до того, що, з точки зору усталеної "норми", виглядає як деформація (просторового розміщення елементів, перспективи тощо).

У цілому ряді явищ модерного живопису редукується "розповідь", яка випливала б із наближеної до реальних форм об'єктивної достовірності, із полілогу автономних зв'язків між персонажами твору (через жести, характерні вирази обличчя тощо). Натомість значно відчутніше звучить голос автора, що акцентує на умовних, не раз гіперболізованих, диспропорційних, при цьому часто символічних відношеннях (приміром, персонаж у картині "Авіатор" Д. Бурлюка поданий не через міміку, не в оточенні відповідних предметів, а як "летючий" чи "повітроплавальний" у просторі самої картини). Назагал рішуче знижується сам рівень і обсяг "розповіді", зображення тяжіє бути зведеним до ситуації, до постаті, до деталі.

Українськими живописцями ґрунтовно враховані досягнення, здобуті європейським малярством другої половини XIX ст., зокрема імпресіонізмом та постімпресіонізмом. Велику увагу приділяють українські майстри освітленості та кольоровій гамі предмета, у відтворенні його доносячи уявлення про стан природи, погодні умови, час доби, коли його зображення лягало на полотно. Так само фіксовано особливості світло-повітряної перспективи, дрібні деталі зображуваного, суб'єктивний ракурс бачення і сам настрій автора. Такими рисами відзначаються окремі твори навіть несхибного реаліста М. Пимоненка ("Останній промінь", "Перед грозою"), майстрів реалістичного, а водночас і поетичного пейзажу — С. Васильківського, С. Світославського, Г. Світлицького, мініатюри І. Похитонова, пейзажні та портретні роботи І. Труша. Найбільш повно засади імпресіонізму репрезентовані у ряді картин О. Куриласа, А. Маневича, М. Бурачека. Імпресіоністичну в основі парадигму збагачує яскравими барвами О. Мурашко, свого часу відвідувач малярських студій Мюнхена та Парижа. Нахил до манери, що пізніше здобуде назву експресіоністичної, виявляють по-різному у своїй творчості О. Новаківський та Ф. Кричевський.

Простежується свідоме перенесення акценту уваги на форми і кольори предмета, гіпертрофування їх своєрідності, що відкриває шлях деформуванню предмета у зображенні (роботи А. Маневича, М. Бурачека, В. Замирайла).

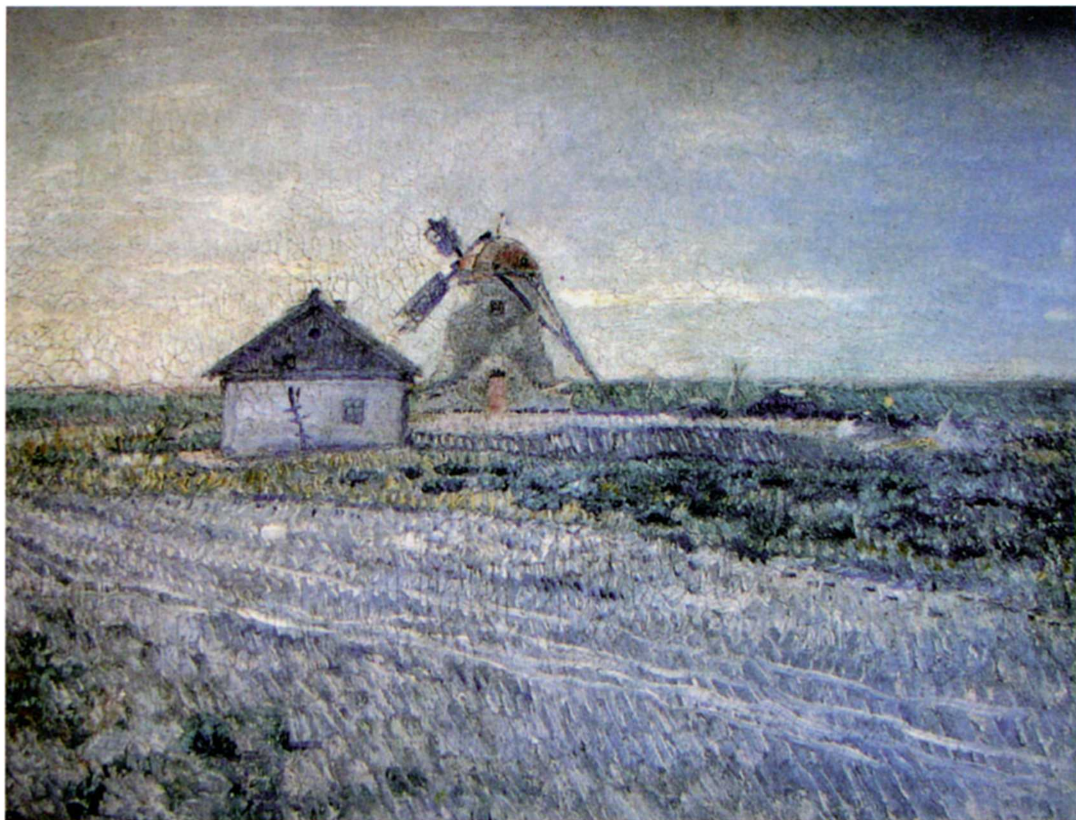
Одним із найбільш перспективних шляхів відходу від реалістичної достовірності стало звернення до символіко-фантастичної умовності, взорованої на етнічній живописній традиції, змістовно пов'язаної із народними повір'ями й легендами. У різних манерах це реалізовано у полотнах П. Холодного, К. Богаєвського, Ю. Михайлова, в акварелях М. Синякової. До форм абстрактного символізму приходить у графіці наприкінці 1910-х рр. К. Піскорський.

.Зрештою, без символістського складника (у сенсі більш загальному й глибшому, ніж просто течія символізму, репрезентована, приміром, полотнами Вс. Максимовича) на зазначеному етапі взагалі неможливо уявити розвиток модерного мистецтва, особливо образотворчого.

До умовних та гіперболізованих форм тяжіла творчість монументаліста М. Бойчука та його учнів — Т. Бойчука (брата), І. Падалки, В. Седляра. З певністю можна констатувати національно закорінене міфологічне підґрунтя у їх творчості, цілком очевидне у братів Бойчуків та присутнє у підтексті в інших митців цієї групи. Полотна "бойчукістів" (як по-своєму і монументальні твори братів Кричевських), можливо, найяскравіше з-поміж усіх тогочасних течій образотворчого мистецтва засвідчили вихід на яв глибинних сил національного відродження, що їх у цілому позначала життєствердна настроєність, віра у перспективність національно забарвленого міфобачення. Спільником своїх героїв "бойчукісти" бачать генеративну потугу природи, що не раз вступає у перегук із Франковим "земле моя, всеплодющая мати" (наприклад, своєрідний образ щедрого українського "дерева життя", що вичитується із картини Т. Бойчука "Жінки біля яблуні", 1920). Ці характеристики творчості групи Бойчука, що при своєму зародженні активізовувались національно-патріотичним змістом, згодом, починаючи із 20-х рр., були узурповані ідеологічним режимом та послужили, на жаль, звеличенню зовсім інших світоглядних концепцій.

На рубежі століть посилюється науковий і творчий інтерес до українського орнаменту, його багатої символіки, з'являються праці як дослідників-етнологів (П. Литвинової-Бартош, Олени Пчілки), так і митців (М. Самокиша, С. Васильківського та ін.), присвячені цьому феномену, згодом, у 1918—1919 рр., у "Майстерні" художниці О. Екстер організовується студія із вивчення української вишивки та орнаменту. Декоративні й орнаментальні мотиви по-різному використовували у своїй творчості (а в ряді випадків і клали в основу творів) перші українські авангардисти — Д. Бурлюк, К. Малевич, В. Кандинський, згодом — К. Піскорський, А. Петрицький, Ф. Манайло, в декораційній та художньо-оздоблювальній роботі — В. Кричевський.

Україна на початку століття була ареною бурхливого розвитку образотворчого мистецтва, саме тому їй випало стати місцем народження та яскравого вияву найновіших у Європі його модерних течій. Чималу групу митців-експериментаторів зібрав довкола себе у Києві у 1907—1910 рр. відомий журнал "В мире искусств". Згодом, від 1909 р. до початку Першої світової війни 1914 р., виходить ще один присвячений мистецтву журнал, що варіював свої назви ("Искусство и печатное дело",



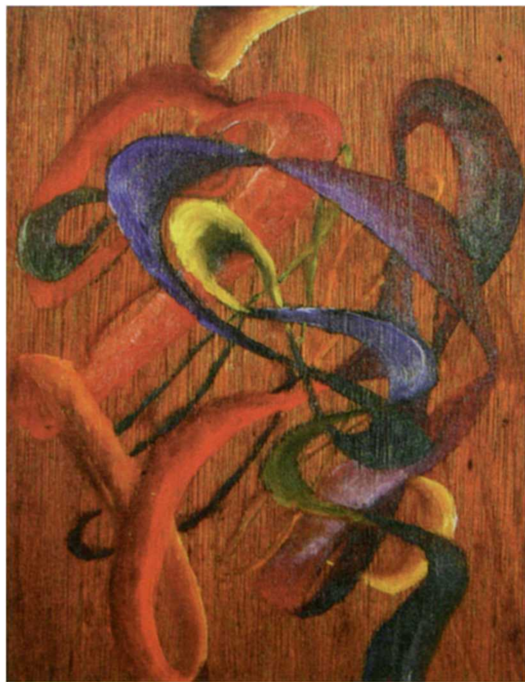
Д. Бурлюк. Млин. Херсонщина. 1908.

"Искусство. Живопись. Графика. Художественная печать", "Искусство в Южной России"); його видання у фотолітодрукарні В. Кульженка дозволяло подавати багатий ілюстративний ряд. З початку 1913 р. і до середини 1914 р. (обірваний початком світової війни) у Києві виходить україномовний журнал "Сяйво", змістом своїм намагаючись охопити всі галузі мистецтва.

У 1909—1910 рр., а також у 1913 р. в Україні (Київ, Одеса, Харків) пройшла виставка творів митців, що входили до петербурзького об'єднання "Мир искусства". У Харкові в 1908—1912 рр. діяла модерністська студія "Голубая линия".

На теренах України існували й інші спроби мистецьких об'єднань, не кажучи вже про те, що українські митці брали участь у роботі товариств, угруповань, виставок тощо Петербурга, Москви та цілого ряду зарубіжних. Багато митців з обох частин України цього часу мали можливість вчитися або вдосконалювати свою майстерність у різних студіях Кракова, Мюнхена, Парижа та інших відомих центрів мистецького розвитку.

Паралельно в Києві 1908 р. відбувається виставка митців-модерністів "Ланка" ("Звено"), організована Д. Бурлюком; серед найпомітніших її учасників виступають живописці, на той час за мистецькою орієнтацією кубісти, О. Богомазов та О. Екстер. Давидові Бурлюкові належить визначна роль у розбудженні новаторського мистецького руху в Україні та Росії. До талано-



Д. Бурлюк. Абстрактний мотив. 1911.

витого сімейства (брати і сестра) Бурлюків, уродженців України, тягнулися значні молоді сили тогочасних поетів і малярів, у першій половині 1900-х рр. авангардистськи настроєна молодь влаштовувала мистецькі свята у бурлюківській "Стародавній Гілеї" — с. Чернянки неподалік Херсона, де мешкало сімейство, зустрічалась зі своїми однодумцями у південних містах України (Херсон, Харків, Одеса, Катеринослав). З Бурлюками підтримували дружбу В. Маяковський, В. Каменський, В. Кручених, В. Хлєбников, М. Асєєв та ін. Самому Д. Бурлюкові випало одержати ім'я "батька російського футуризму" — як стосовно письменства (він брав участь у практично всіх епатажних поетичних збірниках футуристів), так і стосовно малярства.

Уже будучи футуристом за естетичними переконаннями і практичною живописною манерою, Д. Бурлюк створює картини на українські історичні й легендарно-міфологічні сюжети — "Запорожці в поході", "Святослав", "Козак Мамай" (1912—1916). Живучи в Москві чи за кордоном, він незмінно вділяє увагу проблематиці України, висловленій новітньою живописною мовою. "Україна була і залишається моєю батьківщиною. Там лежать кістки моїх предків, вільних козаків, які билися в ім'я слави, сили і свободи... Україна в моїй особі має найвірнішого сина", — зазначав митець.

Іще далі по шляху умовності, зокрема із творчим використанням "футуристичної" деформації предмета, в тому числі й постаті людини, іде О. Богомазов. Окремі його роботи 10-х рр. межують із абстрактним живописом. Пошукам митця притаманна багатобічна теоретична обґрунтованість, що засвідчує трактат О. Богомазова "Живопис та елементи" (1914), який містив, зрештою, й спробу осмислення ситуації в образотворчому мистецтві того часу. На початку 1916 р. Богомазов разом із художницею О. Екстер засновує в Києві мистецьке об'єднання "Кільце", що організовує виставку різножанрових (малярство, графіка, гравюра, скульптура) образотворчих робіт, позначених різною мірою новаторськими пошуками. Згодом, намагаючись зберігати оригінальність власного творчого почерку, О. Богомазов співпрацює з різними політичними режимами, що встановлюються в Україні, в тому числі робить внесок у розвиток "революційно-пролетарського" мистецтва 20-х рр.

Своїми шляхами, напрямок яких на окремих відрізках, можливо, перегукується із пошуками і Д. Бурлюка, і О. Богомазова, прямують такі різні митці, як В. Татлін, В. Єрмилов, А. Петрицький, намагаючись свого часу представити предмет як синтез характерних площин,

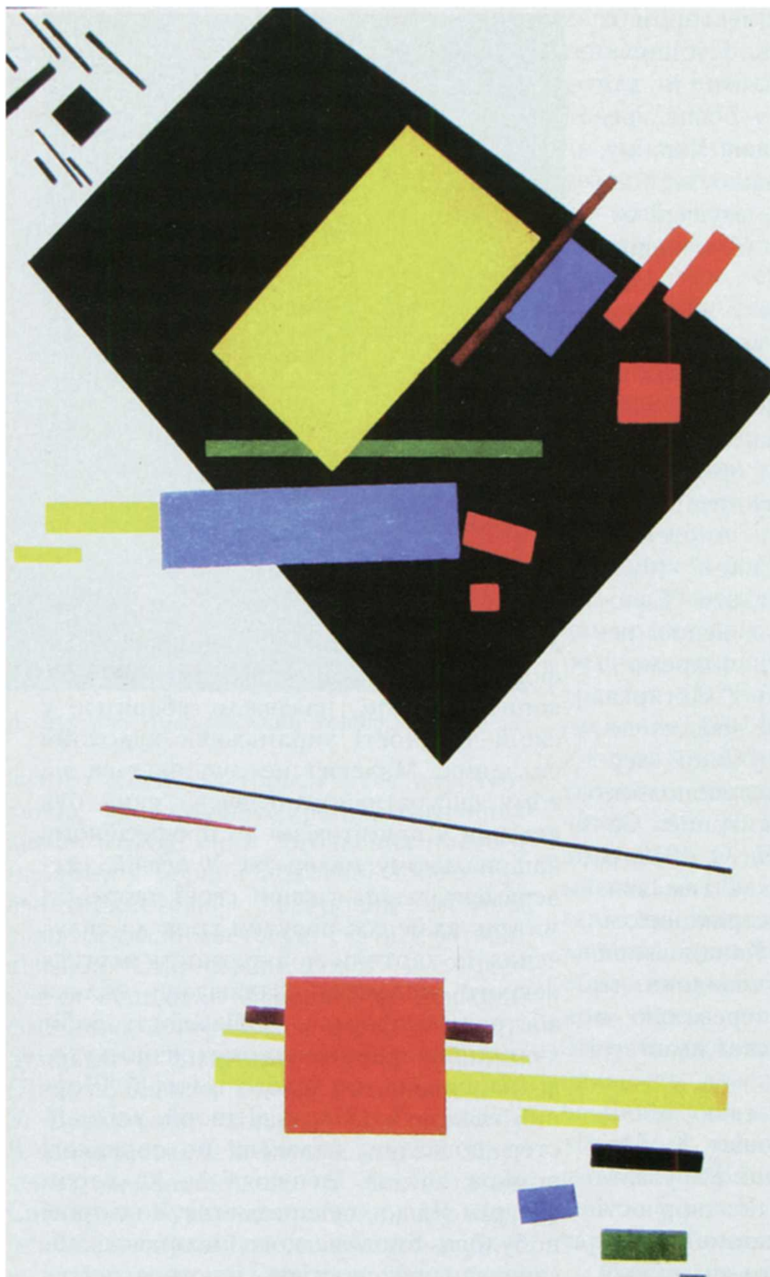
сповідуючи ідеї кубізму із вектором їх еволюції у конструктивізм. Кубістські захоплення не були чужими й для О. Грищенка (трохи далі, у розпал революційних подій він залишив Україну, емігруючи у Францію, тимчасом як інші, подібно до О. Богомазова, змушені були шукати порозуміння з більшовицькою владою).

Радикальним новатором у живописі виступив митець, багатьма гранями своєї діяльності пов'язаний з Україною, — В. Кандинський, котрий у 1909—1911 pp. в Одесі разом із скульптором-модерністом В. Іздебським організував широке географічно (в тому числі із закордонними учасниками) мистецьке об'єднання під назвою "Салон" (було влаштовано ряд виставок цього "Салону"). Починаючи з етюдів в основі реалістично-натуралістичних, зокрема і з українською тематикою ("Охтирка. Осінь", 1901), Кандинський швидко переходить до символізму ("Синій вершник", 1903), а далі стає основоположником безпредметності в живописі. Саме його роботи починаючи з 1910 р. більшість дослідників вважає тим явищем, з якого бере відлік абстракціонізм. Як маляр-абстракціоніст Кандинський виступає на багатьох вітчизняних та міжнародних виставках, переважно в Німеччині, демонструючи свої авангардні композиції.

В Україні розпочинав свою діяльність художник-абстракціоніст К. Малевич, вихованець київської Рисувальної школи М. Мурашка. У творчості Малевича очевидним є намагання з'ясувати пракорені українського художньо-зображального погляду на світ, явлені, зокрема, у явищах малярського, переважно анонімного на той час, примітиву (з наближенням до цієї стильової манери виконано ряд робіт самого Малевича, приміром "Селянка з відром та

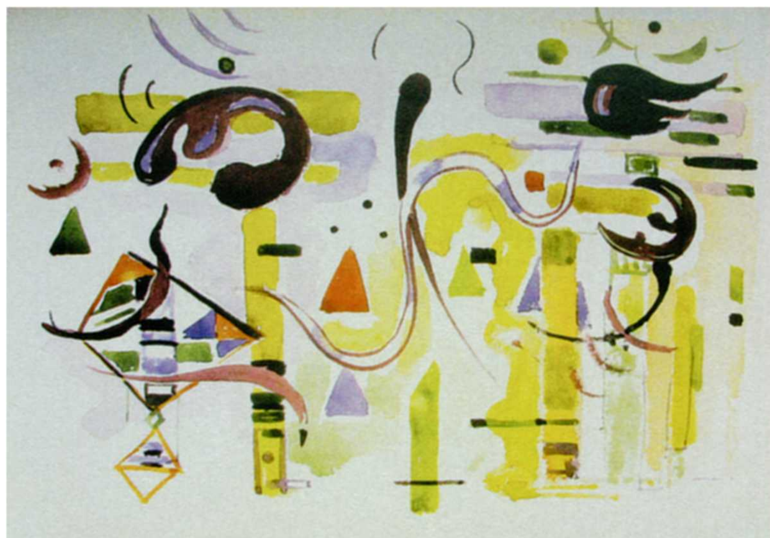
В. Кандинський. Імпровізація. 1910.

дитиною"), осягнути глибинний смисл форм, фігур і кольорів народного живопису. Проте, назавжди зберігши у своїй творчості український художній складник, Малевич не зупиняється на тому фігуративному рівневі, який був явлений у примітивізмі чи професійному національному малярстві. У певній, експериментальній, частині своєї творчості митець здійснює рішучий крок до вилучення із картини конкретності якогось певного предмета, залишаючи тільки абстракцію форми. У більшості робіт художника ці форми геометрично-кутові (наприклад, галасливо відомий "Чорний квадрат", 1914; інші твори, які майстер позначав, надаючи їм порядкові номери або ж іменуючи за кольором фігур). Якщо безпредметні кольорові побудови Кандинського, позначені абстрактною експресією, мають в основі ритмічний, "музичний" характер, то в цей же час К. Малевич рухався до безпредметності дещо іншим шляхом — намагаючись зробити крок поза здобутки кубізму й футуризму, представники якого також, але не так рішуче, стави-



К. Малевич. Супрематизм. 1915.

ли під сумнів як потребу у традиційному натурально-перспективному зображенні предмета, так і зміст, який випливав би із такого зображення. Свою манеру Малевич називав супрематизмом (supremus у перекладі з латини означає "найвищий"). "Живописці повинні відкинути сюжет та речі, якщо хочуть бути чистими живописцями", — зазначав художник в одному з чергових своїх



В. Винниченко. Композиція. 1934.

маніфестів ("Від кубізму і футуризму до супрематизму", 1916) [11]. Разом з тим він не вважав, що в наступному розвитку живопису можливою є лише його "чиста" форма; практика самого Малевича засвідчує його повернення в частині робіт до фігуративності (щоправда, умовної) уже наприкінці 20-х рр. Ще бажаючи вірити у зацікавленість соціалістичного суспільства новаторськими пошуками мистецтва, К. Малевич у 1928—1930 рр. зближується з київським авангардистським журналом "Нова генерація", друкує там мистецтвознавчі праці (з цим журналом співпрацювали також художники В. Єрмилов, П. Ковжун, М. Матюшин), проте митецька інтуїція тих часів підказує йому в художній практиці інші образи й сцени: трагічну безмовність трьох постатей, що в них угадуються українські селяни, як і наближення зловісної "червоної постаті" — очевидно, провісника тих сил, котрі зададуть криваве забарвлення прийдешнім 30-м рр.

"Ми зробили картину світом, що пливе у просторі, ми винесли її та глядача за межі землі" [12], — заявляв один із представників абстракціонізму Л. Лисицький. До піонерів безпредметного живопису, які ще в 1910-ті рр. представили його цікаві зразки, належать також О. Розанова, О. Екстер, В. Меллер, А. Петрицький. Втім у жодного з цих малярів творчий доробок такими зразками не вичерпується.

Слід разом з тим зазначити, що безпредметність не була і не могла бути доконечним загальнообов'язковим явищем на шляху розвитку образотворчого мистецтва другого й третього десятиліть XX ст. Спокуси абстракціонізму уник один із найбільш талановитих митців свого покоління О. Мурашко. На інших, ніж абстракціонізм, шляхах пошукують самобутності власного почерку Ф. та В. Кричевські, Мих. Жук, С. Прохоров, О. Новаківський, Г. Світлицький, О. Кульчицька, А. Манастирський, В. Пальмов. Серед течій, у річищі яких ці та

[11] *Малевич К.* Собрание сочинений: В 5 т. — Москва, 1995. — Т. 1. — С. 50.

[12] Український модернізм: 1910—1930: (Альбом, збірник досліджень). — Хмельницький, 2006. — С. 200.

інші митці розгортали свою творчість, — розмаїті модифікації символізму, експресіонізму, конструктивізму, оновлених реалізму та натуралізму, неопримітивізму.

На початок XX ст. із вагомим доробком приходять два українські графіки, чия творчість була визначальною для другої половини XIX ст., — П. Мартинович та О. Сластіон. Обома здійснена велика робота у справі фіксації побутових та етнографічних типів і сцен (приміром, портрети кобзарів), ілюстрування видань української літературної класики ("Гайдамаки" Т. Шевченка та ін.), для обох притаманна майстерність створення надзвичайно точного і характеристичного рисунка із модельованого об'єкта (вирішальна і незамінна для часу, в якому вони жили). І якщо Мартинович від 1903 р. (після виставки своїх робіт, приуроченої до відкриття пам'ятника І. Котляревському в Полтаві) припиняє свою діяльність, то Сластіон ще багато працює не тільки як графік, а й як етнограф, фольклорист, педагог, нарешті, як архітектор, що зробив свій вагомий внесок у створення питомо українського стилю будівництва.

Як ілюстратор багатьох творів Т. Шевченка наприкінці XIX ст. та в першій половині XX ст. виступає І. Їжакевич; йому ж належать ілюстрації до "Сорочинського ярмарку" М. Гоголя, жанрові замальовки з життя українського села, які свого часу, виконані в техніці ксилографії, художник вміщував на сторінках популярного загальноросійського журналу "Нива". Втім у ролі ілюстратора літературних творів Їжакевич не відійшов від стилю академічного романтизму, притаманного попередникам. У такій же приблизно манері виконані й картини Їжакевича на тему української історії та життя й творчості Шевченка.

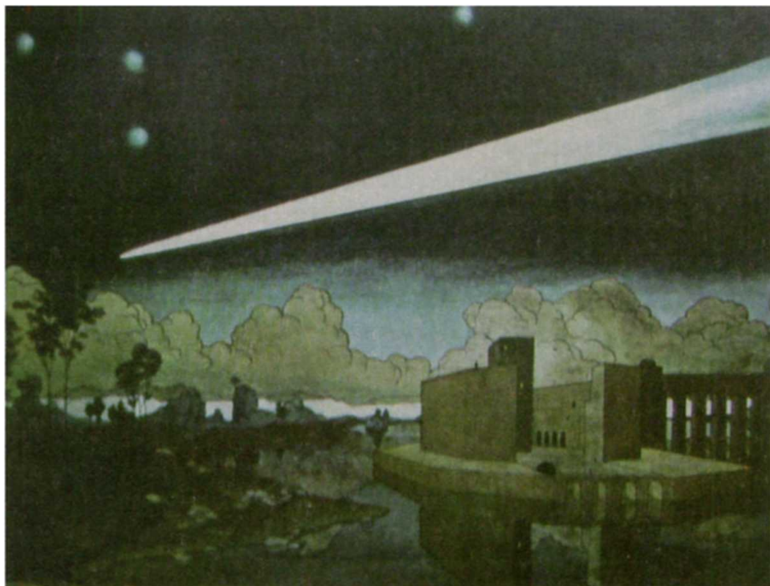
Графіка переважно романтичного стилю виступає частиною набутку західноукраїнської художниці Олени Кульчицької; вона ж є автором творів станкового живопису, в якому відчутні елементи символізації ("Діти на леваді"), поетизація народного життя, його звичаїв.

Різні художні манери (від імпресіонізму до кубізму і конструктивізму) апробовує у своїй творчості Михайло Жук, маляр і графік, один з кращих портретистів початку XX ст.

Активізована у кінці XIX — на початку XX ст. переважно виходом сатирично-гумористичних журналів ("Зеркало", "Страхопуд", "Комар" у Львові, "Звон" в Одесі, "Шершень" у Києві), розвивається українська карикатура, майстрами якої в цей час виступають К. Устиянович (також відомий маляр пізньоромантичної школи), Я. Пстрак, М. Фармаковський, П. Нілус, В. Заузе, І. Бурячок, Ф. Красицький, О. Сластіон, В. Різниченко.

Ті незначні свободи, які здобула українська видавнича справа під час і внаслідок першої російської революції, а далі й у революційному 1917 р. і які зумовили зростання кількості українських видань і певне піднесення їх поліграфічного рівня, на порядок денний поставили проблему самобутності національної книжкової графіки. Одним з перших творчо спробував підійти до її розв'язання М. Самокиш, що створив обкладинку до альбому "Из украинской старины" (1900; ілюстрації в книзі виконані ним же та С. Васильківським); у жанрі книжкової графіки успішно працювали І. Бурячок, А. Ждаха, В. Кричевський, М. Жук.

Визначною постаттю на цій ділянці випало стати Георгію Нарбуту. Уродженець України, Нарбут тривалий час працював у Петербурзі, уже й там вико-



Г. Нарбут. Пейзаж з кометою. 1910.

нуючи замовлення із графічного оформлення ряду українських видань; у 1917 р. він повернувся в Україну, став (за урядування Центральної Ради) одним із засновників Української академії мистецтв, згодом її ректором. Оригінальністю, самобутністю, а водночас і зв'язком з національною культурною традицією відзначались його графічні роботи над такими виданнями, як журнали "Наше минуле", "Солнце труда", "Мистецтво", "Зори", "Військово-науковий вістник Генерального штабу УНР", ряд книг, серед них видання "Енеїди" І. Котляревського (1919) тощо. Уже у своїх сучасників він заслужив право йменуватись "справжнім революціонером в мистецтві книги" [13]. Георгію Нарбуту належать малюнки перших грошових знаків (карбованець, гривня) та поштових марок УНР. Як і скульптор О. Архипенко, Г. Нарбут широко черпав із світового мистецького досвіду; у сфері шрифтового вирішення написів звертався до рис готики й інших алфавітних гарнітур, особливого значення надаючи при цьому художнім характеристикам давньоукраїнських рукописів. У графічних і малярських роботах, не обмежуваних виконуваною програмою, Нарбут тяжів до символізму. Смерть від тифу в розпалі громадянської війни в Україні (у 1920 р.) перервала життя 34-річного митця.

Новий імпульс у зазначений період одержує народне мистецтво. Народні промисли, як відомо, ведуть свій початок від натурального способу господарства. Інтенсивний розвиток капіталізму, що розпочався в другій половині XIX ст., з його збільшенням випуску та розвитком обігу промислових товарів поступово призвів до диференціації у способах продукування та шляхах набуття господарських речей (меблі, посуд, дрібний реманент, прикраси тощо), джерела їх розділились на фабрично-заводське та кустарне виробництва. В цих умовах традиція народних промислів не занепадає, знаходячи свій вияв як у промислово більш організованому

[13] *Ернст Ф.* Георгій Нарбут та нова українська книга // Бібліологічні вісті. — 1926. — № 6. — С. 12.

артільному виробництві, так і в індивідуальному, яке поступово вивільняється від необхідності виготовлення виробів, що стали серійною промисловою номенклатурою. Майстрам народних промислів та аматорам декоративно-ужиткового мистецтва зростаючий в обсягах обіг товарів надає нові матеріали (нові види тканин, каменів, будівельних матеріалів, відносно достатню кількість металу), нові, більш досконалі інструменти обробки.

Народними промислами, у яких залишається присутнім творче, художнє начало, виступають кераміка (керамічний посуд, облицювальні кахлі, іграшки), різьблення по дереву, обробка кольорових металів, художнє литво, ковальство, мистецтво гутного скла. Продовжує розвиватися мистецтво писанкарства, килимарства, вишивки на тканинах (останнє у зазначений період активно освоює недомоткані види тканин); передовсім із цими мистецтвами, а також із розписами на різних поверхнях (стіни хат, тарелі, скрині тощо) пов'язаний розвиток українського орнаменту.

Відбувається не лише диференціація, але й — різною мірою — поєднання унікальності витворів та серійного випуску, що базується на художньому зразкові. На рубежі століть Україну покриває ціла мережа артілей народної кераміки; заживають розголосу вироби, що виготовлялись у селах Опішня й Постав-Мука та Полтавщині, водночас подібні виробництва існують у багатьох реґіонах, в тому числі й у Західній Україні. Вишивка й килимарство мають на той час своїм головним центром села Скопці (пізніше — Веселинівка) та Вербівка на Київщині, де реалізують сміливі творчі проекти художниці Є. Прибильська, Г. Собачко-Шостак, Н. Генке-Меллер та ін. Деякі з майстрів творять нову філософію предметного середовища, не тільки засвоюючи, але й продукуючи ідеї художнього модерну у співпраці з провідними митцями часу (серед яких — К. Малевич, О. Екстер, Н. Давидова, В. Кричевський). У різноманітних розписах та в народній скульптурі на початок XX ст. вияскравлюється традиція народного примітивізму, стаючи об'єктом зацікавленої уваги мистецтвознавців та окремих митців-професіоналів.

Розвиток української скульптури наприкінці XIX — на початку XX ст. мав певні відмінності від розвиту живопису та графіки, що зумовлювалося дещо іншими умовами функціонування скульптурних творів. Як і завжди, значну частину продукції скульпторів становили твори меморіального характеру — пам'ятники, надгробки тощо, замовниками яких виступали уряд, громадські товариства, приватні особи. Певна річ, майстер, одержуючи замовлення, повинен був рахуватися із канонами відповідного жанру й піджанру, із рівнем і особливостями сприйняття мистецького твору представниками замовника, хоча й тут могли простежуватися певні виразно творчі ходи. Так, у традиціях імперського класицизму виконані були пам'ятники цариці Катерині II в Одесі (1898, скульп. Б. Едуардс; не зберігся), цареві Олександру II в Києві (1911, скульп. Е. Ксименес; не зберігся). Але явний відхід від урочистого академізму простежується вже у пам'ятнику О. Суворову в Ізмаїлі (1913, скульп. Б. Едуардс) — постаті коня і вершника, сповнені динаміки, вдало передано живий, навіть ексцентричний, характер самого полководця, він зображений немовби у момент звернення до солдатів. Навіть і в роботі над такими офіціозними замовленнями не міг не проявитися більший ступінь творчої свободи митця. Прикметно, що в цих же умовах на початку

століття зростає питома вага станкової і декоративної скульптури.

Значним внеском у розвиток української культури й духовності була діяльність скульптора Леоніда Позена, автора пам'ятника І. Котляревському у Полтаві (1903), пам'ятника М. Гоголю в тому ж місті (створено 1915, відкрито 1935). У багатьох жанрових скульптурах він звертався до української теми ("На волах", "Лірник", "Переселенці", "Оранка на Україні", "Син твій, мати, в полі, в полі спочиває" та ін.), не раз обираючи гострі сюжети та подаючи реалістичне витрактування образів. Дослідники висловлюють думку, що становлення майстра відбувалося під впливом народної скульптури, зокрема опішнянської [14].

Жанрові скульптури Б. Едуардса, як і створені ним пам'ятники (серед його робіт слід назвати й пам'ятник О. Пушкіну в Харкові, 1903), відзначаються наближенням до реалізму, що розумілося майстром як посилення подробиць створюваного образу. Більш академічна манера притаманна цього часу творам В. Беклемішева; починав скульптор із програмних робіт на біблійну тематику ("Каїн", "Мойсей"); відомий він і як автор виконаного в мармурі бюста Т. Шевченка (1899; був установлений того ж року на території садиби Х.Д. Алчевської в Харкові й став першим пам'ятником великому поетові). У Києві провів значну частину творчого життя італійський скульптор Еліо Саля; особливо плідною була його співпраця з архітектором В. Городецьким. Саля, зокрема, оздоблював проектовані Городецьким споруди, серед них — Міський музей старожитностей та мистецтв (нині — Національний музей українського мистецтва), де італійцем виконані фігури левів при вході та фронтонні алегоричні композиції ("Тріумф мистецтв" і "Покровитель мистецтв Аполлон-Феб"), приватний будинок В. Городецького (так званий будинок з химерами), споруду банку (нині — Національний банк України). Можна твердити, що Саля в своїй творчості поєднував риси неоренесансу та необароко.

Чималий простір для творчості скульпторів залишали архітектори, які на рубежі століть працювали у Львові. Створювані ними проекти громадських споруд передбачали своїм завершальним етапом встановлення монументальних скульптур. Визначними пам'ятками такої співдружності архітекторів та скульпторів стали величні алегорії А. Попеля ("Слава", "Музика", "Трагедія" та ін.) та П. Війтовича ("Праця", "Торгівля" та ін.), якими прикрашено оперний театр та залізничний вокзал, інші споруди Львова. Безперечно, ці роботи належать до напряму пізнього класицизму, у який талановиті скульптори намагались вдихнути нове життя (Війтовичу належать також кілька спроб станкової скульптури у романтичному стилі). Уславленням творчого натхнення генія виступає пам'ятник польському поету А. Міцкевичу в центрі Львова, споруджений у 1905—1906 рр. А. Попелем та М. Паращуком. Молодший колега іде у творчості далі: уже в той час Паращук створює виразні, позначені експресивністю портрети провідних діячів української культури В. Стефаника та С. Людкевича, намагається осягнути не лише величні верхів'я, а й життєві екзистенціальні стани людини (скульптура "Рабство"), чим виявляє свою близькість із мистецькими переконаннями славетного О. Родена, у якого певний час стажується; доробок Паращука поповнюють також портрети Т. Шевченка, І. Франка, М. Лисенка (1912—1913).

---

[14] Історія українського мистецтва: У 6 т. — Київ, 1970. — Т. 4, кн. 2. — С. 64.

У стилі пізнього класицизму працював київський скульптор Ф. Балавенський; окрім монументально-декоративних форм (оздоблення будинків), у його доробку представлені численні скульптурні портрети, в тому числі діячів української культури — М. Кропивницького (пам'ятник-надгробок у Харкові), І. Котляревського, М. Лисенка; великою є його скульптурна шевченкіана (понад 20 портретів). Балавенський вів широку педагогічну діяльність, у ряді проектів брав участь разом зі своїми учнями.

Життєвістю та відчуттям національного характеру прикметні роботи М. Гаврилка, який своєю діяльністю немовби поєднав культурні тенденції Східної і Західної України початку XX ст.

Оригінальною творчою особистістю того часу виступає І. Кавалерідзе (пізніше — також видатний кінорежисер). Уже його учнівська робота "Творчість" (група із трьох постатей), хоч і позначена відгомоном класицизму, засвідчує неабияке композиційне мислення автора, реалізоване пізніше в кіномистецтві. Однією з найцікавіших для молодого скульптора стає тема творчості у різних мистецтвах; у численних портретах він намагається передати психологію того чи іншого митця, зафіксувати його у творчому процесі (приміром, актора — у виконанні ролі), цим самим емоційно збагачуючи сюжет, надаючи йому додаткового виміру. Вже у перші десятиріччя своєї діяльності Кавалерідзе створює психологічно виразні зображення Ф. Шаляпіна, М. Мусоргського, В. Протазанова та інших. Ще одна глибока тема скульптора — історія та праісторія вітчизни. Саме йому було довірено спорудження пам'ятника княгині Ользі в Києві (1911; відновлений у 1996), в його доробку — скульптури "Святослав у бою", "Ярослав Мудрий з папірусом", "Скіф на коні" та ін. Плідною була творчість майстра й у пізніший період — велика серія портретів митців, пам'ятники Г. Сковороді (зокрема, у Києві та Харкові).

Радикально новим етапом розвитку скульптури як мистецтва виступає творчість О. Архипенка. У творчій особистості митця надзвичайний художній талант поєднався із здатністю концептуально-теоретичного осмислення розвитку галузей і жанрів, у яких він працював. Навчаючись з 1908 р. у Парижі, Архипенко розвиває один із власних напрямів, паралельний кубізмові, домінантою якого є тяжіння до елементарних геометричних форм. Разом з тим українському митцеві притаманне рідкісне розуміння співвідношень частин об'єму, що мають різне за якістю й щільністю наповнення, в тому числі й порожнього простору, який у творчості Архипенка відіграє значну конструктивну роль (серед робіт 1910-х рр. — "Жінка, що ступає", "Жінка, що розчісується" та ін.). Завдяки творчому використанню заглиблень, порожнин та відстаней між елементами, а також ритміки матеріалу, фігури та їх композиції в Архипенка набувають посиленої виразності у передачі руху ("Танок", "Бокс", пізніше — "Диригент В. Менгельберґ" та ін.). Рішуче опонуючи традиційним уявленням про скульптурні стилі, Архипенко відходив і від традиційного погляду на саму цю мистецьку сферу та її відносини з іншими видами діяльності. Можливо, як ніякий інший український митець, Архипенко виявляє творчий інтерес до історії практично всього світового розвитку скульптури, до вітчизняних і суто національних пластичних зображень (скіфські баби, традиція українських надгробків, гончарство і малі скульптурні форми з Опішні тощо), вивчає досвід малярства та архітектури. В ряді робіт Архипенко синтезує ре-

льєф і живопис, звертається у скульптурній творчості до різних матеріалів, у тому числі новітніх (подеколи поєднуючи їх в одному творі).

Творчість О. Архипенка виводила українську скульптуру в ряд найбільш авангардних митецьких явищ XX ст., дала початок багатьом течіям як у межах власне пластики, так і у сферах різних технологічних форм її використання. Навіть у часи жорсткого ідеологічного режиму автори академічного дослідження наважились були констатувати: "Серед інших майстрів пластики, які працювали чи й зараз працюють за межами батьківщини, жоден не може зрівнятися з Архипенком ні талантом, ні інтенсивністю творчих шукань, ні мистецькою вартістю свого доробку" [15].

Кінець XIX — перші десятиріччя XX ст. були періодом нового рішучого піднесення рівня національного письменства.

Тенденції до нової постановки художніх завдань сигналізують про себе уже у 90-х рр., зокрема, у натурфілософській та інтелектуалістичній поезії І. Франка — в окремих циклах збірки "З вершин і низин" (1893), у збірках "Зів'яле листя" (1896), "Із днів журби" (1900), у його ж зразках натуралістично-символічної малої прози, в окремих прозових творах М. Коцюбинського та О. Кобилянської, написаних ще у 90-х рр., в окремих матеріалах альманаху "Січ" (Львів, 1898) тощо. Приблизно з цього ж часу українська література розвивається за типом європейських, маючи в цілому подібну жанрову структуру, скеровуючи увагу на ті ж проблеми й художні ідеї, ведучи пошуки у загалом тих же напрямках, що й розвинуті сусідні літератури.

Поряд із митцями старшого (в історико-літературному відношенні) покоління, які своїм життям і творчістю переступили початок XX ст., — І. Франком, І. Нечуєм-Левицьким, Панасом Мирним, В. Самійленком, Б. Грінченком — епоха модерну в українській літературі визначилася також доробком літераторів наступної генерації, таких як Леся Українка, М. Коцюбинський, О. Кобилянська, В. Стефаник, О. Маковей, В. Винниченко, П. Карманський, А. Кримський, О. Олесь та ін.

Намагання надати українській літературі рішучого звороту до новітньої парадигми мистецької творчості та відповідно до акцентування естетичної значимості художнього твору пов'язується з діяльністю М. Вороного (його невелика оповістка в "Літературно-науковому вістнику" 1901 р. та ще більшою мірою його конкретна, публічно не оголошувана в тогочасних друкованих органах робота, зокрема усні й листовні зносини з рядом літературних діячів, спрямована на підготовку й видання альманаху "З-над хмар і долин" (Одеса, 1903). Своє значення в утвердженні нових естетичних підходів у літературі відіграла підготовка й видання альманахів "З потоку життя" (Херсон, 1905, упорядники М. Коцюбинський та М. Чернявський), "За красою. Альманах на честь Ольги Кобилянської" (Чернівці, 1905; упорядник О. Луцький). Модерністські тенденції в літературі й мистецтві пропагувало об'єднання "Молода муза", утворене у Львові 1906 р. (помітними його учасниками були прозаїк М. Яцків, поети П. Карманський, В. Пачовський, С. Чарнецький, Б. Лепкий, до об'єднання примикали композитор С. Людкевич, художники І. Северин, І. Косинський, скульптор М. Паращук).

Новаторські тенденції були підтримані й національною художньо-мистецькою періодикою. Неоцінене зна-

[15] Там само. — С. 99.

чення у пропаганді кращих зразків національного письменства (як модерністського, так і позначеного менш виразними рисами модернізму, а також і загалом немодерністського характеру) мав журнал "Літературно-науковий вістник", започаткований у 1898 р. Орієнтири на "високе" мистецтво підхоплені згодом журналами "Нова громада" (1906), "Українська хата" (1909 — 1914), "Сяйво" (1913—1914) та ін. Помітний поступ здійснюється у всіх трьох основних видах письменства — поезії, прозі та драматургії, розвивається сатира, системних форм набирає перекладацька діяльність, активно функціонує літературна критика.

Однією з провідних тем українського письменства цього часу стає тема свободи людини. Вона вирішується на широкому матеріалі тогочасного (рідше — історичного) життя, у багатьох аспектах. Увільнення особи від групових, кастових, релігійних заборон і забобонів розглядає у своїх оповіданнях М. Коцюбинський, питання можливості свободи молодої жінки порушує у повістях "Людина", "Царівна", "Через кладку" О. Кобилянська, межі такої свободи — із наближенням до експерименту самоволі — випробовують герої п'єс, повістей та романів В. Винниченка. Вільнолюбними мотивами пройнята практично вся творчість Лесі Українки, передовсім її поезія та драматургія. Свій творчий принцип письменниця ідентифікувала із напрямом неоромантизму (у даній нею транслітерації: новоромантизм), хоча її творча практика не в усьому відповідає її ж теоретичним настановам щодо "новоромантизму", котрий, на думку письменниці, повинен "звільнити особистість в самому натовпі", а також дати нагоду цій особистості "підняти до свого рівня інших". Певна річ, герої творів Лесі Українки не мають погорди до натовпу, але далеко не завжди висувають на перший план залучення оточуючих до лав своїх однодумців, а декотрих із героїв, приміром Міріам з "Одержимої", глибоке зосередження на переживанні духовних проблем ставить навіть у деяку ізоляцію стосовно навколишнього світу. Духовною привабливістю відзначається несхибна стоїчна позиція героїні циклу "Ритми" (із збірки "Відгуки"), виражена в символічній формі самотнього сходження на просвітлене місяцем "верхів'я золоте".

Гостротою й безкомпромісністю відзначається в тогочасній українській літературі тема визволення нації. Знову ж таки, чи не найвагоміше слово належить тут Лесі Українці, драматичні твори якої, як у більш символічній ("Вавилонський полон", "На руїнах", "В дому роботи, в країні неволі"), так і в прямій формі ("Бояриня"), а також і її поезія наснажені почуттям нетерплячості в очікуванні національної боротьби за волю. Цю ж тему, у зв'язку з подіями першої російської революції та наступних визвольних змагань, розгортають у своїх поетичних творах О. Олесь, М. Чернявський, С. Черкасенко; ідеал вільної України змальовує у драматичних поемах галичанин В. Пачовський. Певне значення для розробки цієї теми мало видання літературного збірника "З неволі" (Вологда, 1908) та альманаху "Терновий вінок" (Київ, 1908).

Період активної боротьби за національні цінності та проти реакції, всесилля якої було уже підірване, а ідеологія скомпрометована кризами імперського життя, створює умови для нового піднесення сатиричних жанрів. Визначним письменником-сатириком (віршові фейлетони, гуморески, алегорична драма "У Гайхан-бея", 1912) виступає В. Самійленко. Сатира та мелан-

холійний гумор присутні також у творчості О. Маковея; він же — автор поетичної збірки "Подорож до Києва" (1897), у якій з усміхом змальовує залишки архаїки у культурному побуті міста та утверджує ідею єднання двох частин України. Гострим сатириком виявляє себе в поетичній творчості останніх десятиліть життя Б. Грінченко.

У письменстві початку XX ст. надзвичайно потужно представлена тема мистецтва та естетичного впорядкування життя звичайної людини. По суті, вона є продовженням і розвитком теми свободи особистості. Індивід, що хоче вирватися з лабет міщанства, запрограмованого верстання сірого життя, особистість, що намагається наблизитись до відповідно нею зрозумілого ідеалу краси, — вони є героями багатьох творів М. Коцюбинського ("Поєдинок", "В дорозі", "Сон" та ін.), О. Кобилянської ("Природа", "Valse mélancolique"), А. Крушельницького (драми "Артистка", "Філістер"), Лесі Українки (оповідання "Розмова"), В. Винниченка ("Чорна Пантера і Білий Медвідь"), Л. Пахаревського, О. Плюща та ін. У творах цієї тематики нерідко дістає вираз нове уявлення про мистецтво, його роль у житті новочасної людини, переважно молодшого покоління. Визначними творами, що витрактовують цю проблему, є драматичні поеми "Оргія" (1913) та "У пущі" (1909) Лесі Українки. У першій із названих у символічній формі поставлена проблема: чи має право митець, представник поневоленого народу (у п'єсі уособленням цього образу виступає коринфянка танцівниця Неріса) служити культурі чужинців-завойовників. Друга з названих п'єс, попри певний рівень достовірності у змалюванні побуту пуритан Північної Америки у XVII ст., є насправді символіко-алегоричним зображенням тіснотного становища справж-

О. Архипенко. Жіноча фігура. Бронза. 1914.

нього мистецтва в колі, яке поглинуте фанатичною ідеєю і вимагає від мистецтва лише грубих ілюстрацій. Ричард Айрон, герой п'єси, страждає у пуританському релігійному оточенні, його талант не знаходить затребуваності й приречений на занепад... Очевидно, цей твір не був зовсім уже неспіввідносним із притаманною часові ситуацією висунення наполегливих громадянських і вузькопартійних вимог, жорсткість і безжиттєвість яких могла в окремі хвилини наводити письменницю на їх зіставлення з пуританством.

Гостра конфліктність — відповідно бурхливій добі, яка здобула тут своє відображення, — притаманна творам, темою яких є життя трудових верств (твори М. Коцюбинського, В. Стефаника, М. Черемшини, Грицька Григоренка, Л. Яновської, Модеста Левицького та ін.). Ознаки нових часів на селі намагається перенести у пізні свої п'єси М. Кропивницький. Прикметним є розширення кола сюжетів і мотивів у зображенні інтелігенції. Драматизм роботи сільського інтелігента напередодні та під час революційних подій відтворюють Б. Грінченко у повісті "Брат на брата" та кількох драматичних творах, С. Васильченко — в ряді оповідань.

Згідно з духом часу багатства нюансів, нової гостроти і свіжості, відносно вільного мистецького витрактування набирає тема взаємин статей. Загалом знімається табу з цілого ряду її сфер (можливо, саме ця раніше діюча осторога не дозволяла Панасу Мирному уповні розгорнути сюжет роману "Повія" чи І. Франку — якщо це входило у наміри автора — зняти недомовленість із окремих епізодів "Сойчиного крила"); легітимізується мотив лібідо як потужної сили, що кермує стосунками, а нерідко й долями індивідів. Ця тема дістає багатогранний вияв у чималій групі творів, серед них — "Пе-коптьор", "Відьма", "Лялечка" М. Коцюбинського, "Вона" М. Жука (згадуваний вже тут як художник), "Будиночок над кручею" Н. Романович-Ткаченко, цикл оповідань "Життєві аналогії" Г. Хоткевича, "Некультурна" О. Кобилянської, "Андрій Лаговський" А. Кримського.

З особливою гостротою конфлікти, які можна назвати "любовними" (хоча не завжди йдеться про власне любов), поставлені в драматургії й романах В. Винниченка ("Щаблі життя", "Дисгармонія", "Memento", "Базар", "Записки кирпатого Мефістофеля" та ін.). Письменник з великою на той час відвертістю досліджує поведінку персонажів у кризових ситуаціях, важливим складником яких виступають проблеми статевих відносин — зради, любовної невтоленності, нерозважливості у виборі партнера тощо. Декотрі з цих ситуацій є експериментальними. Твори Винниченка неоднозначно зустрічалися читацькою громадою, рис скандальності додавало їм те, що дія багатьох із них відбувається в середовищі революціонерів — на той час репрезентантів шанованої багатьма громадянської діяльності. Творчість В. Винниченка є одним із яскравих зразків, у якій свою плідність для модернізму засвідчує попередня літературна традиція (зокрема, у драматургії — творчість драматургів-корифеїв, у прозі — творчість Ф. Достоєвського та ін.).

Окремі з дослідників твердять, що Винниченко у своїх творах "вивільнив" людину, повернув її від умовностей цивілізації до природного начала. Так міркувати — означає не помічати того, що любовні стосунки, включаючи сексуальні, у переважній більшості творів Винниченка опосередковані соціальними відносинами, впроваджені у контекст тих колізій, якими живе певна спільно-

та довкола героя, ці стосунки пов'язані з поняттями вини, відповідальності, турботи, щодо яких той чи інший герой випробовує себе на можливість увільнення. Одна з ідей, впроваджених Винниченком у творах цього ряду, — ідея "чесності з собою", тобто чесне з'ясування індивідом того кінцевого власного почуття, яке диктує його поведінку. Проте, якщо ця ідея може мати значення як інструмент самопізнання, психологічного проникнення в природу індивіда, то все ж суспільно-організовуючої перспективи вона мати не могла і не мала.

В. Винниченко є письменником надзвичайно широкого тематичного й проблемного розмаху, що засвідчив уже його дебют у жанрах малої прози. Разом із М. Коцюбинським Винниченко на новий рівень зумів підняти і так звану дитячу літературу — літературу про дітей (із широкою адресацією, яка включає також призначення для дитячого читання): "дитячі" твори цих прозаїків відзначає загалом нескладний сюжет, прозора зрозуміла мова та надзвичайно тонке і правдиве відтворення дитячої психології.

Романи й драми Винниченка у період своєї появи мали великий розголос, декотрі були перекладені російською та іншими мовами, спектаклі за п'єсами Винниченка, свого часу найвідомішого з українських письменників, ішли на сценах багатьох європейських театрів. Не можна не згадати, що визначною є роль В. Винниченка в політичному житті зазначеного періоду: у березні 1917 р. він увійшов у провід української Центральної Ради, у червні того ж року очолив перший Генеральний секретаріат (уряд, створений Центральною Радою), в листопаді 1918 р. був обраний головою Директорії. Відомий В. Винниченко і як художник, що пробував працювати у різних жанрах і напрямах живопису.

Далі, ніж це передбачає визначення "любовна лірика", іде в своєму змісті збірка І. Франка "Зів'яле листя" (1896). Її справедливо називають одним із явищ раннього етапу українського літературного модернізму (варто, втім, нагадати, що її перший розділ — "жмуток" — із трьох наявних уже був опублікований 1893 р. у збірці "З вершин і низин", а у "Зів'ялому листі" передрукований без жодних змін). Названа збірка І. Франка є справді модерною, але не в тому (на сьогодні, на жаль, популярному) сенсі, нібито у ній здійснено якесь "модерне" вилучення соціальної проблематики на користь чистої любовної теми — соціальні відгомони достатньо відчутні у цілому ряді творів цієї збірки, не кажучи про те, що модернізм у багатьох своїх зразках, приміром експресіоністських, активно задіює соціальну конфліктність. Модерність збірки Франка полягає у проведеному в ній глибоко рефлексійному інтелектуальному осмисленні теми плоті: теми неуникно плотського існування індивіда та зумовлених цим почуттєво-емоційних форм його життєвияву; відтак становище героя, закоханого в недосяжну жінку, є амбівалентним: попри можливість переважно примарних насолод, воно пов'язане також зі стражданням, натхненне піднесення змішане з болем. Герой збірки, з висоти здобутого ним філософського досвіду і в суголоссі із проблематикою кращих зразків тогочасної європейської літератури, у різний спосіб осмислює свою ситуацію залежності від любовної пристрасті та пошукує шляхів вступити в суперечку з її гаданою неподоланністю.

Посилення інтелектуалізації красного письменства відбувається паралельно і в поезії, а особливо в драматургії Лесі Українки. Основним у творчості драматурга виступає проблема вільної осо-

Ф. Красицький. Портрет Лесі Українки. 1904.

бистості, а оскільки особистість поміщена у розмаїте коло стосунків з оточенням, в тому числі стосунків, які визначаються душевною симпатією, а також не є незалежною від статусу більшої спільноти, зокрема нації, зазначена проблематика артикулюється у різноманітних колізіях. Як драматург Леся Українка широко звертається до "світових" сюжетів; так, вона черпає матеріал із кола давньогрецьких легенд ("Кассандра", "Іфігенія в Тавриді"), євангельських мотивів ("Одержима", "На полі крові"), подій давньої (часів раннього християнства та ін.) історії, дає власну інтерпретацію багаторазово оброблюваному в світовій літературі сюжету про Дона Жуана ("Камінний господар"). Серед драматичних творів, написаних нею, існує ряд таких, які у різний спосіб співвідносні з актуальністю сучасного письменниці національного життя (про що уже мова велась). Душевний зв'язок між особистостями і пов'язані з цим залежності осмислюються у драматичних п'єсах "Айша та Мохаммед", "Одержима", "Руфін і Прісцілла", "Лісова пісня", "Камінний господар". Історичний час, виведений у п'єсі "Руфін і Прісцілла", розділяє римське громадянство на дві основні релігії. Тріщина цього розколу проходить по подружжю. Руфін, якому залишаються чужими християнські уявлення дружини, усе ж, відчуваючи обов'язок, жертвує ради неї та її однодумців усім, що має, і ця його жертва уявляється більшою, аніж навіть прийняття смерті заради ідеї громадою фанатиків. Суперечність між благою абстрактною настановою та живим конкретним почуттям (його прагне героїня від того, кого любить) лежить в основі сюжету "Одержимої", однієї з перших п'єс у доробку письменниці. Нарешті, у п'єсі "Камінний господар", написаній на "донжуанівський" сюжет (при цьому суттєво трансформований), письменницею увиразнено концепцію сповідуваного нею неоромантизму, який є, по суті, запереченням романтизму легковаження і бурлакування, способу життя без будь-яких повинностей. У цій концепції сходяться у рівновазі обидва значення слова "воля" — воля як волення, як енергія рішучості і воля як безмежна свобода. Цінність останньої є сумнівною без першої ("...Нема без влади волі", — заявляє героїня, яскравою і владною особистістю якої зачарований головний герой). Щоб домогтися Донни Анни, Дон Жуан уже ладен прийняти "камінні" обов'язки суспільного становища, які та висуває своєю умовою, проте статуя Командора кладе край їх щастю; тобто втручання цього персонажа надає нових смислів творові...

Етап модернізму по-своєму позначився і на домінантних рисах поетики художньої словесності. Подібно до того, як у живописі цього часу зменшується значення рисунка і на передній план виходять інші, більш художні властивості елементів і функцій творчості, в художній літературі, передовсім у поезії, слово береться як у посиленні прямого смислу, так і в інших якостях: в ореолі його конотацій та периферійних значень, у фоніці, у ритмі фрази.

На початок XX ст. великого багатства мотивів набуває українська поезія, відповідно репрезентуючи (в сукупності творів) багатий внутрішній світ особистості. Завдяки роботі, розпочатій ще в останній чверті XIX ст. у творчості І. Франка, П. Куліша, М. Старицького, В. Самійленка, зростає культура вірша, стає реальністю розмаїття метрики, ритміки, фонічного інструментування. Переконливо засвідчує це явище доробок М. Вороного, П. Карманського, В. Пачовського, М. Семенка, Г. Чупринки, раннього П. Тичини та інших, хоча, слід додати, не завжди, приміром, у Г. Чупринки такому "інструментуванню" дорівнювала смислова наснага твору.

Не тільки в поезії, але й у прозі зростає рівень того, що можна назвати культурою слова і що в суті своїй зумовлюється утвердженням нової стратегії естетичного бачення, коли мовна субстанція художнього твору розглядається не як звичайний засіб вираження уже сформованої думки, а як багатогранний художній інструмент, не всі грані якого було досі використано і який має, крім основної (пряме називання предмета), також і додаткові можливості. Чи не першим у ряду літераторів, що на якісно вищий етап піднесли мову прозового викладу, варто назвати М. Коцюбинського. Уже у творах 90-х рр. письменник іде далі від попередників,

М. Жук. Портрет М. Коцюбинського. 1909. Фрагмент.

поглиблює не лише музичність, а й смислову спромогу словесного уступу, розробляючи його ритміку, евфонію, зміну тональностей, темп повістування із смисловими і ритмічними паузами (не кажучи про практиковану автором зміну ракурсів зображення, щедру колористику, посилену увагу до художньої деталі). Твори прозаїка характеризуються композиційною виваженістю, яскравістю образів, а окремі їх фрагменти читаються як "поезія в прозі". Багатогранною є робота Коцюбинського з міфом, що засвідчує низка творів; у оповіданні "Посол від чорного царя" письменником яскраво представлено можливості міфопороджуючої свідомості, яка не відступає, а лише з більшою вигадливістю розгортається у протистоянні з найновішим технічним винаходом того часу (фотоустановкою).

Зазначений період в українському письменстві однією з відмітних своїх

З. Павлюх. Портрет Ольги Кобилянської. 1890-ті рр.

рис має поглиблення психологізму. Це поглиблення як у прозі, так і в драматургії відбувається переважно на основі зображального письма, з використанням здобутків реалізму та натуралізму із тяжінням до різних суміжних течій і творчих манер. Символічні мотиви вводить у свою прозову творчість пізній І. Франко ("Великий шум", "Як Юра Шикманюк брів Черемош"), до них звертається О. Кобилянська ("Царівна", "Людина", "Земля").

Визначним майстром, що утвердив імпресіонізм в українській прозі, справедливо називають М. Коцюбинського. Стильові пошуки, що можуть вважатися раннім етапом експресіонізму, характеризують творчість В. Стефаника; ряду його творів притаманний ліричний у своїй основі виклад драматично напруженого сюжету, нерідко з тяжінням до незвичайної, майже фантастичної ситуації (приміром, конання корови, агонізуючі удари якої стають причиною смерті старої жінки, що прагнула її порятувати, — у новелі "Шкода"). Своєрідне поєднання натуралізму й символізму притаманне творчості М. Яцкова та Г. Хоткевича (у першого з них — із елементами експресіоністського типу, в другого — імпресіонізму). Про розробку психологізму натуралістичного зразка можна говорити стосовно цілого ряду творів В. Винниченка.

З кінцем 90-х рр. явищем, яке не може не звертати на себе увагу, стає інтенсивне зростання перекладацької діяльності в художній літературі, розширення кола перекладачів, кола літератур і письменників, до творчості яких вони звертаються. Прикметно, що паралельно із подальшим освоєнням класичних творів світової літератури (в тому числі раніше порівняно малознаних літератур Сходу та багатьох фольклорних і книжних пам'яток) об'єктом перекладу стають новочасні, інколи щонайновіші на той час літературні факти. Так, в одному лише "Літературно-науковому віснику" до початку Першої світової війни у перекладі були представлені окремі твори А. Шніцлера (Австрія), Г. Гауптмана, Т. Манна, Ф. Ніцше (Німеччина), П. Верлена, Гі де Мопассана, Анатоля Франса, Ф. Містраля (Франція), О. Уайльда, Джерома К. Джерома (Англія), В.-Б. Єйтса (Ірландія), Джека Лондона, А. Сінклера, Марка Твена (США), Г. Д'Аннунціо, Л. Піранделло, Де Амічіса (Італія), Б. Ібаньєса (Іспанія), Г. Ібсена, Б. Б'єрнсена, К. Гамсуна (Норвегія), С. Лагерлеф, А. Стріндберга (Швеція), Є. Якобсена (Данія), А. Чехова, М. Горького, Л. Андреєва (Росія), М. Богдановича (Білорусія), Б. Пруса, К. Тетмаєра, С. Жеромського (Польща), А. Ісаакяна (Вірменія) та багатьох ін-

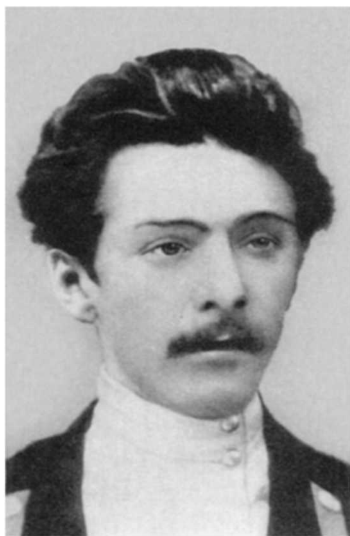
ших; переклади були доповнені чималою низкою літературознавчих розвідок, що поглиблювали знайомство українського читача із класичними та найновішими явищами світової літератури.

Українське письменство, безперечно, творчо освоює ці та інші здобутки, культурні та історичні образи й сюжети інонаціонального походження. Передовсім на широкому інтертекстуальному полі українська література здобуває передумови для постання у ряді її явищ семіотичної системи другого (вищого) порядку, що одним зі своїх складників передбачає вторинну номінацію на базі уже функціонуючих, заявлених у національному й зарубіжному письменстві поетичних образів, фразем, висловлювань, формулювань певних мотивів і ситуацій.

В українському письменстві кінця XIX — початку XX ст. поглиблюється творча рецепція літературних, міфологічних, історичних пам'яток, що належать древнім культурам світу — ассиро-вавилонській, індійській, єгипетській, давньогрецькій; піднімається нова хвиля інтересу (за природою — разюче відмінного від того, що існував у XVI—XVIII ст.) до біблійної — як старозавітної, так і новозавітної — міфології. Міф, а також відомі історичні чи легендарні, зафіксовані в світовій культурі, події одержують нову інтерпретацію в творах І. Франка ("Смерть Каїна", "Цар і аскет", "Істар", "Сатні і Табубу", "Мойсей"), О. Маковея ("Терновий вінок"), С. Яричевського ("Вавилонська вежа", "Чума. Мотив з міфології"), Г. Хоткевича ("Авірон"), в драматургії Лесі Українки.

Нове ставлення до міфу, загалом більш суб'єктивне, творче і "вільне", продиктоване потребою у міфі знайти засіб (поряд з багатьма іншими засобами, що актуалізуються цієї пори) для нового осмислення природи людини, індивідуальної й колективної психології, історії, можливість якого гостро відчувається в цей час художньою свідомістю. Міф розуміється як такий, що фіксує глибинну основу явищ; первісна неоднозначність міфу, інтегрованість у ньому суперечливих моментів дозволяє створювати на його основі образ, придатний для широких, насамперед художніх, узагальнень, для з'ясування філософської, людинознавчої проблематики свого часу. Звернення до міфу надає нові можливості для розв'язання теми — драматичної чи трагічної. Так, сюжет повісті М. Коцюбинського "Тіні забутих предків", що вказує, по суті, на абсурдність людського життя, урівноважується широким включенням у міфологічні мотиви. Так само гострому драматизму долі Мавки із "Лісової пісні" Лесі Українки, істоті, яка пізнала біль людського почуття, іде на порятунок її ще не втрачена можливість долучення до вічного природного циклу. Особливістю творчого підходу до міфу (яскраво це виявлено в "Одержимій" Лесі Українки, у "Мойсеї" І. Франка) було й те, що міф, природа якого об'єктивно-тотальна, приводився у зіткнення з проблематикою індивідуальної свідомості. В чомусь подібного осмислення зазнавали етнічні символи, повір'я, легенди.

Симптоматично, що наприкінці періоду, тут розглядуваного, в українській поезії й літературі в цілому постає визначне художнє явище — перша збірка П. Тичини "Сонячні кларнети" (1918). Молодий поет зумів тут воєдино сплавити найтонші порухи надзвичайно чутливої, тендітної душі — і філософські роздуми над світом і Всесвітом, болісні враження від конфліктів і збройних протистоянь в Україні революційних часів — та несхитну віру в її майбуття. Ця книга немовби символізувала



Павло Тичина
у роки навчання в гімназії.

наявність у тогочасному українському письменстві невичерпних творчих сил і можливостей, очікування нової плеяди майстрів слова, які й справді прийшли у 20-х рр. і значна частина яких, на жаль, склала згодом лави "розстріляного відродження".

Авангардистське мистецтво початку XX ст. у своїх експериментах напрочуд швидко (по суті, уже в першій чверті століття) дійшло тих полюсів у стосунках із реальністю, за якими саме мистецтво стає проблематичним ("заумь" у поетичному мовленні, безпредметний, абстрактний живопис, додекафонічна музика). Не випадково саме в цей період, паралельно із новаторськими маніфестами, в яких обґрунтовується нова "технологія" мистецьких текстів, виникають нові естетичні теорії, в яких поновому ставляться питання, здавалося б, уже вирішені багатовіковою мистецькою практикою: що таке мистецтво взагалі? якими є чи мусять бути його види (приміром лірика)? якими є можливості і межі суб'єктивного начала? Досліджуються й психофізіологічні основи мистецького спілкування митця й реципієнта, можливості людського сприймання (відтак виникають нові напрями досліджень — рецептивна естетика тощо).

Уже і в період інтенсивних авангардистських пошуків з'являються мистецькі концепції, які не ставлять своєю метою остаточну відмову від знаків об'єктивної дійсності й у різних пропорціях та на різний лад намагаються поєднати як міметичні, так і суб'єктивно-виражальні струмені. Так, основоположник абстрактного живопису В. Кандинський вважав, що запропонований ним шлях є одним з двох шляхів (другим є продовження традиції), якими далі має рухатися малярське мистецтво. "Безпредметний живопис, — зазначав він, — не є викреслюванням всього колишнього мистецтва, але лише незвичайно важливим розділенням старого стовбура на дві головні гілки, без яких утворення крони зеленого дерева було б немислимим". Як необхідну передумову нового напряму живопису Кандинський висував змістовність внутрішнього світу митця; його перший трактат мав назву "Про духовне у мистецтві" (1910).

Разом з тим у контексті нових, більш сміливо невтримних чи поміркованіших експериментів, збагачене ними, не здає своїх позицій мистецтво, оперте загалом на реалістичній основі. Все двадцяте століття, з його модерністськими, авангардистськими і постмодерними здобутками, з категоричними маніфестами, які багаторазово "покінчували" з реалізмом та натуралізмом, так і не могло ліквідувати напряму, базованого на реалістично-натуралістичному світосприйманні. Ця основа виявила надзвичайну життєвість, плідність і затребуваність, а також спроможність поєднуватися з новими творчими підходами,

засобами, формами, надавати широкий простір як фантазії, так і концептуально-філософському осмисленню життя. З другого боку, попри наявність інших напрямів і стилів, ця основа залишила за собою здатність виступати окремим напрямом (як би його не називали, наприклад неореалізм), що іще раз потверджує тезу, що етап модернізму, по суті, покінчив із послідовною зміною одного художнього напряму іншим, покликав натомість до життя цілу палітру напрямів і течій, які розвивалися практично одночасно.

Україна у Першій світовій війні. Влітку 1914 р. імперіалістичні держави Європи вступили у війну, що згодом одержала назву Першої світової. Німеччину, яка 19 липня оголосила війну Росії, підтримували Австро-Угорщина та Італія (так званий Троїстий, згодом — після приєднання до нього Болгарії — Четверний союз). На боці Росії були Англія та Франція (блок за назвою Антанта). Війна носила агресивно-загарбницький характер з боку всіх її учасників.

В особливо драматичному становищі під час війни опинилася Україна, на теренах якої — переважно у західних її частинах — велися бойові дії, вся її територія стала ареною великих військових переміщень, на її народ звалилися пов'язані з війною злигодні й труднощі, реквізиції і мобілізації. Проте найстрашніше було те, що силою політичних обставин ця війна мала для України братовбивчі наслідки, українці несли військову повинність у двох протилежних, ворогуючих арміях: у російській армії служило 3,5 млн вихідців з України, в армії Австро-Угорщини — 250 тис.

Окрім великих тягот, що лягли на плечі населення, згодом — і жертв, якими народ платив за імперіалістичні плани урядів, розв'язання війни негативно відбилося на всіх культурних сферах,

В. Баранов-Россіне. Контррельєф. 1913.

особливо тих, природа яких передбачає безпосередню маніфестацію національного начала. Так, з початком війни урядовим розпорядженням на території Росії була закрита єдина щоденна загальноукраїнська газета "Рада", на липнево-серпневому номері 1914 р. припинив вихід "Літературно-науковий вістник" (поновлений у липні 1917 р.), з початком 1915 р. перестали видаватися журнали "Дзвін", "Україна", "Українська хата", "Сяйво", "Український студент" (Петербург), "Дніпрові хвилі" (Катеринослав), тижневик "Село", "Записки Українського наукового товариства" та ін. Слід, утім, зазначити, що в роки війни на територіях, переважно

віддалених від театру бойових дій, робилися епізодичні спроби започаткувати деякі видання, наприклад, в Одесі у 1915 р. вийшло було три книги журналу "Основа" (мав підзаголовок "Вісник науки, письменства і громадського життя"; дехто з дослідників вважає, що цей журнал мав відігравати роль своєрідного заміщення "Літературно-наукового вістника"). До 1916 р. виходив у Москві російськомовний журнал "Украинская жизнь". Видавався й часопис "Рідний край", переведений з Полтави в Гадяч та змушений в орфографії знову перейти на призабуту "ярижку" (єдино дозволену для україномовних видань орфографічну систему часів до Революції 1905 р.). Видавалися також деякі часописи суто наукового, господарчого та технічного профілю, приміром, "Записки Київського товариства природознавства" (1871—1916), "Рілля" (1910 — до кінця 1914), "Инженер" (Київ, 1882—1917), "Электричество и жизнь" (Миколаїв, 1910—1917), "Заря авиации" (Одеса, 1916) тощо. Не було перервано й випуску польськомовного художньо-етнографічного журналу "Kłosy ukraińskie", що видавався у Києві з початку 1914 до 1916 р. та містив багато матеріалів з українського життя.

Стан війни у цілому негативно позначився на українській справі, вніс певний розкол у раніше солідарну позицію західних та східних українських політичних діячів. Так, утворена у Львові в серпні 1914 р. Головна українська рада (на чолі з К. Левицьким) зайняла позиції проавстрійські, тимчасом як партії, блоки й громадські організації, що діяли на Наддніпрянській Україні (Товариство українських поступовців, УСДРП та ін.) переважно покликали до виконання "обов'язку" перед Росією.

Разом з тим у часи воєнного лихоліття інтелігенція на територіях обох частин України зазнавала переслідувань: у Росії — на підставі підозр у симпатіях до Німеччини й Австрії, в Австро-Угорській імперії — за "русофільські" настрої. Для осіб, заарештованих за підозрою у пацифістських настроях та у лояльному ставленні до Росії, а далі й для російських військовополонених австрійськими властями у вересні 1914 р. було облаштовано концентраційний табір Талергоф, відомий жорстокими умовами утримання в'язнів. У свою чергу й російський уряд суворо переслідував тих, котрі могли видаватися "австрійсько-німецькими шпигунами". Після повернення з-за кордону (Австрії) до Києва, наприкінці листопада 1914 р. був заарештований провідний діяч українського національно-визвольного руху, професор М. Грушевський і засланий до Симбірська (згодом місцем його заслання були Казань та Москва). Певних переслідувань зазнали й канадські українці, оскільки Канада позиціонувала себе як країна, що воює на боці Троїстого союзу.

У серпні—вересні 1914 р., перейшовши у наступ, війська російського Південно-Західного фронту оволоділи Східною й частиною Західної Галичини. Фактично без бою було взято Львів (3 вересня). Окупація західноукраїнських земель російською армією тривала до квітня—серпня 1915 р., деякі території, зокрема Тернопіль, були ще раз окуповані у 1916 р. Рішуче неприйняття субкультури вояків-окупантів виявив у своїй поезії останніх літ І. Франко, тимчасом як Т. Бордуляк у своїх пізніх оповіданнях не без симпатії описує солдатів супротивника, приневолених іти зі зброєю в руках на чужу землю. Загалом же зверхнє ставлення російської адміністрації до мешканців краю, застосовувана щодо них політика репресій (однією з перших акцій став арешт і вислан-

ня у Росію чільника греко-католицької церкви митрополита Андрея Шептицького), розгром українських установ (на зразок "Просвіти"), бібліотек, навчальних закладів, періодичних видань (із 51 видання, що існувало до початку війни, в результаті окупації було закрито 48), пограбування культурних збірок і музеїв, зокрема музею Народного дому, тощо викликали тривале обурення місцевої еліти (що пізніше стало мотивацією участі західноукраїнських визвольних легіонів у боях проти російських військ на боці УНР).

Непосильні для людської душі воєнні колізії яскраво змалював у позначеному експресіоністськими рисами романі "Поза межами болю" (1921) О. Турянський, що свого часу служив в австрійській армії та брав участь у кампаніях світової війни; з іншого боку лінії фронту воював уже відомий на той час прозаїк С. Васильченко, котрий свої болючі враження виклав у "Окопному щоденнику", в оповіданнях "Чорні маки", "Отруйна квітка" та ін. (1917—1918). На початку 30-х рр. до цієї ж теми в оновленій експресіоністській манері повернувся ще один колишній учасник війни — І. Дніпровський (повісті "Анабазис" та "Ацельдама"). Про війну на українських землях як братовбивство за наказами чужих для українця урядів зі скорботою писали поети Б. Лепкий та С. Чарнецький; символічно зобразили воєнне жахіття представники образотворчого мистецтва — Д. Бурлюк (футуристична картина "Середньовіччя, що ожило", 1915), В. Замирайло (експресіоністична серія гравюр "Іспанський танок", 1915), О. Новаківський (картина "Молох війни", 1919), О. Кульчицька (лінорит "Війна"), Г. Нарбут (графічний цикл), О. Архипенко (скульптура "Солдат", 1917) та ін.

У часи воєнних дій мистецько-культурне життя не завмирає зовсім. Помітні події відбуваються на ділянці образотворчого мистецтва, де ведуться активні пошуки нових форм, рух простежується і в музичній галузі. Так, у перший рік війни активну концертну діяльність провадить симфонічний оркестр нововідкритої консерваторії в Одесі. В наступні роки там же виходив журнал "Южный музыкальный вестник". У 1915 р. в Києві з успіхом відбуваються гастролі російського композитора О. Скрябіна.

У Києві, паралельно до існування Театру М. Садовського, постають ще два нових театральних колективи: у 1915 р. — "Товариство українських акторів за участю М.К. Заньковецької та П.К. Саксаганського під орудою І.О. Мар'яненка" та у 1916 р. — "Молодий театр" Леся Курбаса.

Помітною культурною подією перших років світової війни можна назвати видання у Москві у 1914—1916 рр. двох томів (із планованих чотирьох) енциклопедичного видання "Украинский народ в его прошлом и настоящем". Один із центрів українського книговидавництва організовується 1916 р. у Берліні, де видавець Я. Оренштайн продовжує випуск "Загальної бібліотеки" (видавництво діяло до 1932 р.).

І все ж такі поодинокі факти неспроможні були замінити повноважного культурного розвитку, значні масштаби якого можна було очікувати за умов стабільного, мирного життя. Війна значно пригнітила освіту в Україні, українську видавничу справу. Великої шкоди було завдано господарству, особливо тих регіонів, які стали ареною бойових дій. Так, у Галичині за роки війни було зруйновано понад 40 % господарських і житлових споруд, обсяги виробництва у нафтовій галузі — основі промислово-

сті регіону — скоротилися на третину. Війна виснажила економічний і фінансовий потенціал також і у Східній Україні. Не менш ніж на третину, а на окремих напрямах і на половину підупали обсяги промислового виробництва, навіть стратегічно важливі, крупні підприємства стали великою мірою залежними від іноземного капіталу. Скоротилися кадрові ресурси виробництв. Так, у кам'яновугільній промисловості Донбасу в липні 1914 р., після першої мобілізації, із 200 тис. робітників до роботи могли приступити лише 137 тис. Ті, хто залишився, зазнавав виснажливої експлуатації. У сфері грошового обігу наростають інфляційні процеси. Україною прокочуються хвилі робітничих страйків: зниження своїх прибутків підприємці намагаються компенсувати за рахунок оплати праці, проте доведені до злиднів, навіть під загрозою втратити роботу, працівники заводів виходять на вулицю з вимогами підвищення заробітку. В цей же час середні та дрібні господарства у селі потерпали від нестачі робочих рук, засобів господарювання, тяглової сили, — велика частина цього всього була мобілізована. Такі й подібні кризові явища, тією чи іншою мірою притаманні для всіх головних учасників світової війни, а в першу чергу Росії, робили проблематичним просування до перемоги, консервували стан політичної невизначеності, з кожним місяцем усе небезпечніший.

Українська національна революція. Роки 1917—1920-й. Новий період української історії розпочинається у 1917 р. і у витоках своїх зумовлений ситуацією, що складалася передовсім в Україні Наддніпрянській. Через історичні обставини доля тієї частини України, що входила до складу Російської імперії, була нерозривно пов'язана із масштабними історичними подіями, які чекали на державу по перших роках світової війни. Невдачі на фронтах, неспроможність тилу, все більш гострі внутрішні суперечності в управлінні імперією, падіння виробництва, зубожіння й деморалізація широких мас народу, також зумовлені обтяжливою участю у війні, стали причиною вибуху буржуазної Лютневої революції 1917 р. в Росії, ліквідації монархічного державного устрою (зречення царя Миколи II від престолу).

Перед Тимчасовим урядом у Петрограді, якому в Росії було передано владу, гостро постало національне питання, одне з тих, нерозв'язання якого виступало чинником революції. Усе ж щодо України Тимчасовий уряд обмежувався декларативними намірами в невизначеному майбутньому надати їй національно-культурну автономію. Такий стан справ не міг задовольнити українську політичну еліту.

4 (17 за н. ст.) березня 1917 р. із представників чільних партій (Української соціал-демократичної робітничої партії, Української партії соціалістів-революціонерів, Української партії соціалістів-федералістів) було утворено громадсько-політичне об'єднання, що здобуло назву "Центральна Рада". 7 (20) березня головою Центральної Ради було обрано Михайла Грушевського, визначного історика, публіциста, громадського діяча.

Центральна Рада користувалася з самого початку значною підтримкою інтелігенції та народних мас (в останніх — головним чином завдяки тяжінню у програмних документах до соціалістичних ідей, щоправда, їх втілення на практиці наразилося на значні труднощі й виявилося в цілому непослідовним). Підтримку Центральній Раді в травні 1917 р. висловили всеукраїнсь-

Пам'ятник М. Грушевському в Києві.

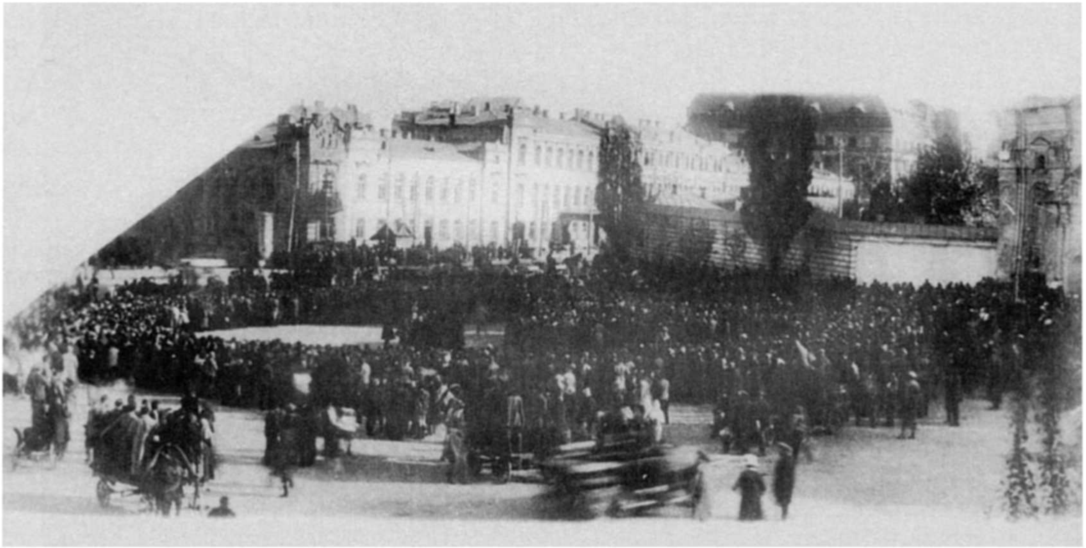
кі з'їзди — селянський, робітничий та військовий.

Головним питанням початкового етапу діяльності Центральної Ради було з'ясування відносин із тимчасовими урядами Росії. Як виявилося, підтримка Петроградом автономістських прагнень України була лише декларацією — в реальній політиці, під час неодноразових переговорів з представниками Центральної Ради, тимчасові уряди посилалися на ряд труднощів, зокрема у визначенні території, а правочинністю у висловленні волі українського народу наділяли майбутні Установчі збори.

За цих обставин з'явився Перший універсал Центральної Ради. Універсал був ухвалений 10 (23 за н. ст.) червня 1917 р. та зачитаний наступного дня на Софійській площі В. Винниченком. Документ мав ознаки заяви про наміри, ті кроки, що ним передбачались, мотивував як вимушену відповідь на непоступливість "центрального російського правительства": "Нас приневолено, щоб ми самі творили нашу долю. Ми не можемо допустити наш край на безладдя та занепад. Коли Тимчасове російське правительство не може дати лад у нас, коли не хоче ставати разом з нами до великої роботи, то ми самі повинні взяти її на себе. Се наш обов'язок перед нашим краєм і перед тими народами, що живуть на нашій землі. І через те ми, Українська Центральна Рада, видаємо сей Універсал до всього нашого народу і оповіщаємо: однині самі будемо творити наше життя" [16].

Услід за Першим універсалом Центральна Рада створила виконавчий ор-

[16] Тисяча років української суспільно-політичної думки — Т. 6. — С. 273.



Оголошення Першого універсалу Центральної Ради на Софійській площі. Київ. 25 червня 1917 р.

ган — Генеральний секретаріат. Очолив його письменник В. Винниченко.

Утворення Центральної Ради та її перші кроки із піднесенням були зустрінуті українською інтелігенцією. У її діяльності вбачали перспективу обстоювання культурної самобутності України та знак її певного політичного майбутнього. Обнадійливі перші часи української революції 1917 р. натхненно оспівав П. Тичина у поетичній кантаті "Золотий гомін".

Питання ставлення до Тимчасового уряду Росії та питання визнання ним автономних прав України залишалося актуальним. За результатами переговорів Центральної Ради і Тимчасового уряду було видано Другий універсал, оголошений 3 (16) липня 1917 р. Документу бракувало рішучості, у ньому йшлося навіть не про автономію, а лише про підготовку до неї, остаточне ж вирішення політичних проблем покладалося на Установчі збори (Учредительне зібрання), які в Україні ніколи так і не відбулися та й навряд чи їх рішення уже могло бути авторитетним. Так, у Другому універсалі зазначалося: "Прямуючи до автономного ладу на Україні, Центральна Рада в згоді з національними меншостями України підготовлятиме проекти законів про автономний устрій України, для внесення їх на затвердження Учредительного зібрання" [17].

Третій універсал Центральної Ради було ухвалено 20 листопада 1917 р., 22 листопада його було оголошено в Києві та в інших містах України. Третій універсал був реакцією на більшовицький переворот у Петрограді. Універсал містив положення про скасування приватної власності, про націоналізацію поміщицького, монастирського, казенного та церковного майна (тобто ішов тут услід за гаслами більшовиків, проте ці слова на практиці залишилися здебільшого декларацією). Важливе значення Третього універсалу в тому, що Україна тут мислилася уже не як частина території, а як певне державне утворення з уперше тут даною назвою —

[17] Там само. — С. 284.

Генеральний секретаріат Центральної Ради першого скликання. Справа наліво сидять: С. Петлюра, С. Єффремов, В. Винниченко, Х. Барановський, І. Стешенко; стоять: Б. Мартос, М. Стасюк, П. Христюк; в овалі — В. Садовський. 1917.

Українська Народна Республіка (УНР). Щоправда, розглядалася ця держава у федеративних зв'язках із Росією. Аналізуючи цей пункт, пізніший історик зазначає, що на той час у Росії "вже всерйоз засіли більшовики, від яких Центральна Рада не мала жодного запевнення, що вони шануватимуть угоду з Тимчасовим правлінням Керенського (з яким українці домовились були про таку форму взаємостосунків. — *Авт.*). Із заяв більшовицьких делегатів у Центральній Раді було відоме їх негативне ставлення до автономії України, і вже з тієї причини обстоювати далі федерацію з Москвою було великою помилкою українських соціалістів. І ця помилка мала вагомі й трагічні наслідки на розвій дальших подій в Україні" [18].

У цей же час паралельно із діями Центральної Ради свої претензії на владу в Україні заявляють все більше підпорядковувані впливу більшовиків ради робітничих, солдатських і селянських депутатів. У Харкові 11—12 (24—25) грудня 1917 р. відбувся так званий І Всеукраїнський з'їзд рад, який проголосив Україну радянською республікою. І хоча рішення цього малопредставницького з'їзду на той час не мали реальної сили, в подальшому більшовицька партія використовувала ці рішення як формальну підставу провадити щодо України свою власну політику — як начебто таку, що користується підтримкою українського народу. Услід за цим пішли інші акти, в тому числі й утворення Народного секретаріату як нібито законного уряду радянської України тощо.

Слід зазначити, що, за невеликими застереженнями, більшовицька партія, особливо її центральні органи, з перших тижнів революції стосовно народів, які входили до колишньої Російської імперії, зокрема й України, формально демонструвала всі зовнішні ознаки дотримання проголошеного "права націй на самовизначення", тимчасом як суттю її політики був жорсткий централістський принцип.

[18] *Нагаєвський І.* Історія української держави двадцятого століття. — Київ, 1993. — С. 90.

Фундатори Української академії мистецтв. Сидять (зліва направо): А. Маневич, О. Мурашко, Ф. Кричевський, М. Грушевський, І. Стешенко, М. Бурачек; стоять: Г. Нарбут, В. Кричевський, М. Бойчук.

У грудні 1917 р. уряд радянської Росії поставив ультимативні вимоги Центральній Раді; з цього часу відбувається гостре протистояння, в тому числі й воєнне, якому пізніші історики дали назву війни УНР з радянською Росією.

Культурні прагнення влади УНР виходили далеко за рамки, які встановлював Україні петербурзький Тимчасовий уряд, проте подеколи українська громадськість власною ініціативою на місцях здійснювала практичні заходи, що вели за собою державотворчу діяльність Центральної Ради. Так, уже до осені 1917 р. в Україні було відкрито 53 українські середні школи, з-поміж них три українські гімназії в Києві, деяка кількість навчальних закладів перейшла на викладання ряду предметів українською мовою.

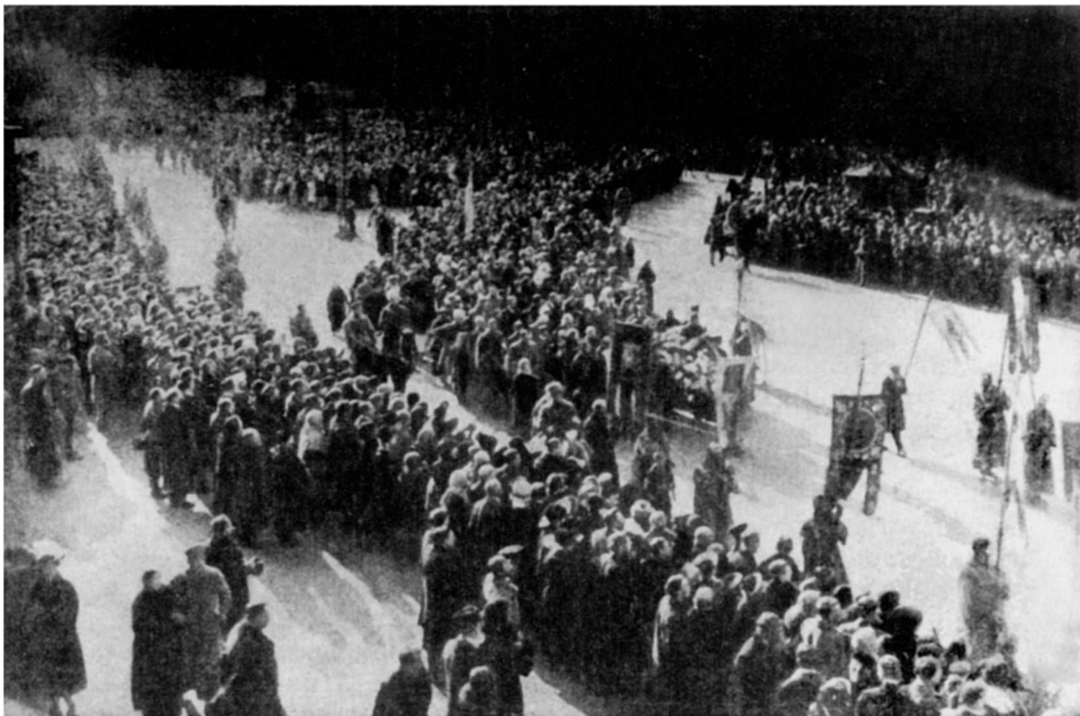
За часів Центральної Ради у 1917 р. із саратовської евакуації у Київ у своє традиційне приміщення повернувся Університет Св. Володимира. Вчена рада університету, очолювана ректором Є. Спекторським, відмовилася виконати вимоги Центральної Ради (а далі й Гетьманату) щодо українізації вищої школи. Відтак за наполяганням наукової громадськості наприкінці 1917 р. відкрито Український народний університет (під час гетьманування П. Скоропадського перейменований на Державний університет; у 1919 р., з приходом більшовицької влади, обидва університети було злито, перейменовано на Київський університет, а далі піддано новим реорганізаціям – відповідно до ідей освіти широких трудящих мас).

Симон Петлюра у товаристві "Просвіта", м. Козятин. 1918.

Події перших місяців Української революції дозволили порушити питання можливості національної церкви в Україні; відбувся з'їзд священнослужителів, на якому було ухвалено автокефалію Української православної церкви, з'їзд очолював В. Липківський (у 1921 р. його обрали митрополитом УАПЦ; загинув у період репресій 1930-х рр.).

У революційному 1917 р. новий досвід здобуває українська преса. Бурхливі події періоду визвольної боротьби висунули масову потребу в оперативній інформації, на той час забезпечити її могли насамперед щоденні газети. Найавторитетнішими серед них і такими, що мали практично всеукраїнський розголос, стали "Нова рада", "Народна воля" та деякі інші, що були органами більших політичних партій. З-поміж нових видань загальнокультурного плану, що виникли на хвилі національно-революційного піднесення, слід відзначити заснований у березні 1917 р. в Москві журнал "Шлях" — місячник літератури, мистецтва та громадського життя (у 1918—1919 рр. видавався у Києві); журнал зібрав визначні сили майстрів слова, публіцистів, мистецтвознавців, культурологів.

Важливою подією культурного життя часів УНР стало заснування в Києві у грудні 1917 р. Української академії мистецтв — вищого художнього навчального закладу. Академія мала відділи малярства, будівництва та різьбярства. Першим її ректором був Ф. Кричевський, з січня 1919 р. — Г. Нарбут. Академія зібрала як талановитих викладачів, митців старшого покоління, так і талановиту молодь у ролі студентів. Так, викладачами на відділі малярства



Похорони студентів, які загинули в бою на станції Крути. Київ. 1918.

були такі авторитетні уже на той час майстри, як Федір і Василь Кричевські, М. Бойчук, А. Маневич, Г. Нарбут, О. Мурашко, М. Бурачек, М. Жук. У числі перших випускників Академії — Т. Бойчук, О. Павленко, І. Падалка, В. Седляр та ін. Зазнаючи певних реорганізацій та змін назви, Академія продовжила існування до наших днів (нині — Академія образотворчих мистецтв і архітектури).

У 1917 р. засноване було приватне кооперативно-видавниче товариство "Сяйво", відоме виданням кращих нових та класичних творів українського й російського письменства (зокрема, наприкінці 1918 р. тут вийшла друком збірка П. Тичини "Сонячні кларнети"); активну діяльність у перші два роки Української революції вело видавництво "Вік". Рішуче втручався у політичні дискусії сатиричний журнал "Ґедзь", ґрунтовним науково-гуманітарним характером відзначався журнал "Книгарь" (1917—1920).

Тим часом політичні здобутки Центральної Ради та її Генерального секретаріату з кожним місяцем ставали все меншими. Нарешті, Четвертим універсалом, виданим 22 січня 1918 р., УНР проголошувалася "самостійною, ні від кого не залежною, вільною, суверенною державою українського народу".

Проте, як вважають історики, цей визначний документ уже був запізнілий. Найрадикальніші явища національно-визвольного руху 1917 р. відбувались без легітимації їх Центральною Радою — найбільш авторитетною, вищою політичною інституцією, що існувала в Україні. Визвольне піднесення на початок 1918 р. уже пішло на спад, не в останню чергу це було спричинено нерішучістю Центральної Ради (навіть і в Четвертому уні-

версалі іще залишалась відсилка до майбутніх Українських установчих зборів, органу, якому "належатиме рішати про федеративний зв'язок з народніми республіками бувшої Російської держави" [19]. Певне розчарування політикою Центральної Ради простежувалось у настроях трудових верств, частині яких зрозумілішими були лаконічні, хоч і, як виявилось пізніше, демагогічні гасла більшовиків, аніж обережні й заплутані формулювання універсалів щодо нагальних соціальних питань.

Четвертий універсал був виданий у час, коли територія незалежної України неухильно звужувалася під наступом більшовицьких військ. Кількість формувань УНР зменшувалася, вояки покидали позиції, декотрі з них переходили на бік більшовиків. Трагічною сторінкою української історії став бій під станцією Крути (нині — Чернігівська обл.) 29 (н.ст.) січня 1918 р., у якому справу захисту Української революції проти червоних військ, очолюваних колишнім офіцером царської армії М. Муравйовим, узяв на себе легко озброєний загін, що нараховував, за одними даними, три, за іншими — чотири сотні воїнів із числа юнаків (курсантів) Першої української військової школи, а також значно менш підготовлених добровольців Студентського куреня Січових стрільців. Більшість оборонців полягла під артилерійським і стрілецьким вогнем супротивника. Частина військ, підвладних урядові УНР, була відтягнута у центр та на околиці Києва на придушення організованого більшовицькими пропагандистами повстання, що вибухнуло саме в цей час. Найдовше з-поміж повстанців трималися робітники заводу "Арсенал", опір яких з надмірною жорстокістю було зрештою зламано [20]. Проте через кілька днів червоні війська увійшли в Київ.

Перепоховання (у березні 1918 р.) загиблих у бою під Крутами перетворилось на маніфестацію. Факт героїчного супротиву молодих українських патріотів та їх смерті вразив громадськість. На цю подію віршем "На Аскольдовій могилі!.." одізвався П. Тичина, поезію в прозі "Пам'яти юнаків-героїв, замордованих під Крутами" написала Л. Старицька-Черняхівська (опубліковано в газеті "Нова Рада" 24 березня 1918 р.).

Незважаючи на те що влада над територією України була фактично втрачена, в Києві безчинствували більшовицькі війська, а Центральна Рада була евакуйована зі столиці, представники уряду УНР брали участь у підписанні сепаратного Брестського мирного договору. Запрошення їх у Брест (перше засідання розпочалось іще 9 січня 1918 р. за н. ст.) було, з одного боку, визнанням країнами Четверного союзу (Німеччина, Австро-Угорщина, Туреччина, Болгарія) правомірності боротьби українців за національну незалежність, з іншого — диктувалося дипломатичним розрахунком: не дозволити більшовицькій Росії одноосібно представляти всю територію колишньої Російської імперії.

І хоча мирний договір між УНР та країнами блоку було підписано саме в той день, коли більшовицькі війська захоплювали Київ (тобто 9 лютого 1918 р.; Росія підписала договір більш ніж на місяць пізніше), зміст договору був вигідним для УНР, давав шанс відновити свою владу. Проте так не сталося. Далі відтіснювані Червоною армією, діячі УНР змушені були звернутися до німецького й австро-угорського командування за допомогою. Ця "допомога" виявилась неспівмірною до очікуваної: в Україну рушила величезна числом німецька армія, відтручуючи більшовицькі

[19] Тисяча років української суспільно-політичної думки. — С. 344.

[20] Україна: Хроніка XX століття. Рік 1918. — Київ. 2005. — С. 41—55.

Павло Скоропадський.

війська і беручи під контроль "звільнені" території. Відтак уряд УНР із нечисленними загонами, що його підтримували, виявлявся зайвим у такому просуванні, хоча й разом з німецькими військами повернувся до Києва.

Уже приречена на поразку Центральна Рада в останні тижні свого існування іще встигла прийняти кілька важливих законодавчих актів. Зокрема, встановила Державний герб України у вигляді тризуба — знака святого Володимира, запропонувала новий адміністративний поділ країни, а також нову грошову систему (гривня та шаг як одна сота гривні). Був законодавчо здійснений перехід на європейський (григоріанський) календар: день 16 лютого за старим стилем ставав днем 1 березня за новим стилем (втім постанова Раднаркому на кілька тижнів випередила цей акт).

Тодішні провідники УНР виношували широкі задуми стосовно піднесення культурного, наукового, освітнього рівня українського народу. Зокрема, у лютому—березні 1918 р., у драматичний для республіки час, М. Грушевський писав: «...Україна повинна мати академію наук і через неї забезпечити можність зайнятись чистою наукою людям, які виявляють до того потрібний хист і енергію, сотворити національну, чи пак народню, бібліотеку, гідну великої держави, національні архіви й музеї — я не кажу про бібліотеки й музеї місцеві, котрі повинні густою сіттю покрити всю територію, стати невідмінним атрибутом не тільки кожної землі (мається на увазі одиниця проектованого адміністративно-територіального поділу. — *Авт.*) й її центра, а й кожного міста. Ті три університети, які ми маємо... повинні бути поставлені на висоту високоєвропейську. Повинні бути гарно поставлені й академія мистецтв, і консерваторії, й школи практичного мистецтва, котре повинно бути трактоване як мистецтво — нарівні з "високим" чи "чистим", бо власне наш нарід має той високий хист вливати артистичний зміст, елемент високої красоти в сфери й атрибути практичного життя, яким визначались старі елліни...» [21] Голова Центральної Ради закликає ще більшу увагу вділити "практичному життю", його "подвигненню на відповідну культурну й економічну висоту". Однак реальні можливості державного устрою, що пов'язані з першим періодом УНР, усе менше відповідали таким планам.

На засіданні Центральної Ради 29 квітня 1918 р. було ухвалено проект Конституції України. За окремими свідченнями, на цьому ж засіданні М. Грушевський був обраний президентом УНР (відтак, беручи до уваги наступні події, період його президентства був украй нетривалим, а сама постать М. Грушевського надалі фактично зникає з арени політичного й державного життя України, притому що він аж до

[21] *Грушевський М.* На порозі Нової України. — Київ, 1918 (репринтне видання: Київ, 1991). — С. 31.

смерті користується авторитетом видатного вченого-історика).

Але того ж дня у столиці відбулась подія, що мала більше реальне наповнення: проголошення (на Всеукраїнському хліборобському з'їзді) гетьманату за назвою Українська Держава та проголошення Павла Скоропадського її гетьманом.

Кандидатура П. Скоропадського була підтримана німецьким окупаційним режимом. Колишній досвідчений офіцер царської армії, пізніше один із воєначальників української армії, він виявився особистістю, не позбавленою таланту організатора та здібностей дипломата. Поряд із виконанням зобов'язань перед німецькою й австро-угорською стороною (що стосувалися передовсім поставок зерна, сировини та окремих товарів з України), Скоропадський виявив твердість у державному житті, спромігся відносно — наскільки це було можливо за короткий термін і за умов величезного різнобою політичних орієнтацій громадянства — стабілізувати обстановку в Україні. За гетьманства відбулося певне відродження виробництва, відновилося залізничне сполучення, почала наповнюватися державна скарбівня тощо; щоправда, при цьому гетьман покінчив із половинчастими "соціалістичними" реформами попередніх урядів, повернувши і суворо відстоюючи приватну власність (що привернуло йому симпатії власників, проте зробило проблематичною підтримку незаможних верств, потреба в якій пізніше виникла). До справи державної та культурної розбудови Скоропадському вдалося залучити досить широкі лави інтелігенції, хоча були серед неї і численні противники гетьмана — ті, хто, незважаючи на реальні проблеми, не бажав поступатись соціалістичними гаслами, а також ті, кого не влаштовували консервативні форми державного правління та недостатня "чистота" національних декларацій. Проблемою гетьманування Скоропадського стало задекларованe ним проведення земельної реформи: гетьман орієнтувався на середнього землевласника, прагнув, не вдаючись до експропріацій, викупити наділи у крупних латифундистів та через надання банкових кредитів наділити землею менш імущих; однак протягом короткого періоду його керівництва цей проект реалізувати не вдалося.

Міністр закордонних справ Української Держави Д. Дорошенко (зліва), гетьман України П. Скоропадський та посол Української Держави в Австро-Угорщині В. Липинський (справа). Листопад 1918 р.

Державний режим П. Скоропадського, хоч і мав у певний момент тенденцію до зміцнення, усе ж не був самостійним. Його оберігала численна німецька армія, забезпечуючи вигідні для Німеччини торгово-економічні зв'язки та її політичний контроль над Україною у міждержавних справах. Природно, населення України не було вдоволене наявністю окупаційних військ та наданими їм правами. Вільно в Українській Державі почувалися й прихильники реакційного, монархічного режиму колишньої Росії. Ті старовинні форми правління, які запроваджував Гетьманат,

також могли викликати невдоволення верств, котрі брали участь у революційній боротьбі й вже мали відчуття смаку омріяної свободи.

Доба гетьманування П. Скоропадського стала яскравою сторінкою в історії української культури. Так, за підписом голови Ради міністрів Ф. Лизогуба, міністра народної освіти та мистецтва М. Василенка із затвердженням гетьманом П. Скоропадським 1 серпня 1918 р. було видано "Закон Української Держави про обов'язкове навчання української мови і літератури, а також історії і географії України в середніх школах", 2 серпня — "Закон Української Держави про утворення фонду Національної бібліотеки Української Держави" (створювана урядом гетьмана бібліотека була далі включена в систему Академії наук і відома тепер як Національна бібліотека України ім. В.І. Вернадського).

Серед значущих розпоряджень уряду гетьмана П. Скоропадського періоду серпня—вересня 1918 р. — заснування Кам'янець-Подільського державного українського університету, Археологічного інституту, відкриття кафедр українознавства в Харківському та Новоросійському (м. Одеса) державних університетах, заснування Державної драматичної школи в м. Києві "для підготовки працівників народних театрів". Важливо те, що всі такі розпорядження не були декларативними, вони підкріплювались фінансовими траншами та конкретною організаційною роботою. Частина планів гетьмана була розрахована й на перспективу, як-от оволодіння Кримом і створення українського флоту на Чорному морі, спорудження метрополітену в Києві тощо.

Визначною подією новітньої історії України стало заснування Української академії наук. Закон про цей акт, а також розпорядження про призначення перших 12 дійсних членів Академії затверджено П. Скоропадським 14 листопада 1918 р. (підписав його уже новий міністр народної освіти та мистецтва П. Стебницький). Першим Президентом Української академії наук обрано Володимира Вернадського.

Тим же таки днем, 14 листопада 1918 р., датована Грамота П. Скоропадського "до всіх українських громадян і козаків", якою проголошувався новий політичний курс України.

На той час Німеччина та її союзники були близькими до поразки у війні з Антантою, тим часом у боротьбі внутрішньоросійській перевага перейшла на бік білогвардійських сил. Тож Грамота Скоропадського стала спробою знайти належне місце Українській Державі у змінених обставинах. Документ декларував намір встановити федеративні зв'язки з білогвардійською Росією. Видання такої грамоти диктувалося складністю зовнішньополітичної ситуації, до того ж ішлося про проект створення широкого конфедеративного об'єднання рівноправних держав, проект, що відбивав існуючі на той час реалії. До намічуваного об'єднання мали увійти, крім України, також Дон, Кубань, Крим, Грузія тощо. Розвиток історичних подій не дав здійснитися цьому проекту, водночас його вразливі положення викликали занепокоєння більш рішуче настроєної частини українства, це й стало імпульсом до нового етапу консолідації багатьох національних сил довкола політичних діячів, чимало з яких не так давно входили до Центральної Ради. Відтак вони створили новий верховний орган УНР — Директорію (на чолі з В. Винниченком).

Як одна з причин, що зумовила фатальне падіння Гетьманату Скоропадського, може розглядатися зволікання

Голова Директорії В. Винниченко та головний отаман С. Петлюра під час мітингу на Софійській площі. Київ. 19 грудня 1918 р.

із проведенням наміченої ним земельної реформи. Брак часу, — а гетьманство Скоропадського припало в основному на місяці визрівання врожаю — не дозволив зробити реальні кроки в напрямку такої реформи, в результаті цього гетьман так і не здобув підтримки середнього класу, тимчасом як крупні землевласники мали підстави ставитись до нього з недовірою. Не підтримувало задуму такої реформи і окупаційне німецьке командування, що не бажало наражатись на ризик нестабільності хлібних поставок до Німеччини. Режимом гетьмана невдоволене було й рядове селянство, боляче зачеплене нещадними реквізиціями.

За таких умов національно-демократичні сили готували збройне повстання. Військовий міністр Директорії С. Петлюра прибув з цією метою до Білої Церкви, де формувалися збройні загони. Директорію підтримав і загін галицьких Січових стрільців, сформований ще раніше із військовополонених австрійської армії, очолюваний Є. Коновальцем. 18 листопада 1918 р. під Мотовилівкою відбулося протистояння воєнних формувань двох українських державних утворень. Бій не був великим і тривалим, до того ж основні ударні сили, на які розраховував гетьман, перейшли на бік Директорії, відтак військам УНР ніщо не заважало рушити на Київ. На деякий час Директорія змогла встановити контроль над значною частиною України.

Окремі історики висловлюють думку, що намагання національно-патріотичних сил ліквідувати гетьманство Скоропадського не було слушним. Свого часу Центральна Рада виконала свою історичну роль, пробудивши державотворчий потенціал нації. Тоді настала черга прагматика і господарника, зовсім не чужого національним інтересам, яким був гетьман Скоропадський. І повернення до тих гасел, які були актуальними до запровадження гетьманства, можна розглядати як крок назад, як здійснення невдалого реваншу партій та осіб, чий історичний час уже минув.

Для майбутнього України важливими були події, що розгорталися в цей час у Західній Україні. Внаслідок внутрішніх суперечностей, що існували в державному житті Австро-Угорщини (їх виявом, зокрема, стали й революційні події), 16 жовтня 1918 р. австрійським імператором було видано маніфест, за яким утверджувався федеративний устрій держави. У Львові два дні по тому були скликані збори державних діячів, що обрали Українську Національну Раду на чолі з Євгеном Петрушевичем. Рада прийняла рішення про створення Української держави (проголошене 19 жовтня) та про наступне входження її на федеративних засадах до складу Австро-Угорщини.

Проте Польща, вважаючи частину земель Української держави своєю історичною територією, не погоджувалася із цим рішенням. Так звана ліквідаційна комісія, що займалася вирішенням питань територіального устрою за наслідками маніфесту, бачила українські землі у складі Польщі, із наданням їм деяких автономістських прав. Проголошення такого "дарунка" мало відбутися у Львові 1 листопада 1918 р., проте найбільш активні діячі з-поміж українців випередили розвиток подій і ще зранку роззброїли військовий гарнізон, що дислокувався у Львові. Українська Національна Рада заявила свою владу на українських землях. Ще до кінця того ж дня відбулися збройні сутички між українськими й польськими військами, що переросли у тривале воєнне протистояння.

13 листопада 1918 р. Українською Національною Радою було прийнято так званий "Тимчасовий основний закон", яким проголошено державну самостійність українських земель та надано цій державі назву — Західно-Українська Народна Республіка. Одночасно було створено уряд держави — Генеральний секретаріат (його очолив К. Левицький, пізніше всю повноту виконавчої влади передано Є. Петрушевичу).

Українська Національна Рада, із великими зусиллями відстоюючи Львів, сподівалася на допомогу двох формувань Січових стрільців: одного, що дислокувалося у Чернівцях, та другого — уже згадуваного загону Коновальця, проте не прибули ні той, ні інший. Українське військо залишило Львів 21 листопада 1918 р. (Перехід загону Січових стрільців на бік Директорії і неучасть його в обороні Львова було ще одним із чинників, що мали в сумі фатальні наслідки: це обернулося, по-перше, втратою Львова, по-друге, — ослабленням загальної воєнної спромоги східних українців, які розпочали міжусобицю перед загрозою, що невдовзі стала реальністю, — наступу більшовицької Росії.) Історик-емігрант зазначав: "Затяжна опозиція до гетьманського режиму та розпочаток громадянської війни напередодні війни України на чотири фронти не свідчать про великий державно-політичний розум українських політичних груп і фракцій, що жили й діяли під кінець 1918 року. Вони поставили свої партійні програми вище добра нації та її держави. Це сталося в дуже рідкісній історичній хвилі, коли Галичина і Буковина, а частинно й Закарпаття, по розвалі Австро-Угорської монархії проголосили свою самостійність і з перших тижнів свого державного життя покладалися на поміч своїх наддніпрянських братів, але повалення гетьманського режиму, громадянська війна і похід більшовиків ці надії перекреслили" [22].

Унаслідок боїв із кількісно переважаючими польськими частинами укра-

---

[22] *Нагаєвський І.* Історія української держави... — С. 171.

їнські війська відійшли на схід, уряд ЗУНР переїхав до Тернополя, потім — до Станіслава. 1 грудня 1918 р. у Фастові за участю С. Петлюри було укладено попередній договір між УНР та ЗУНР, 22 січня 1919 р. відбувся Акт злуки цих держав (ЗУНР одержала назву Західна область УНР). Значна частина української інтелігенції сприйняла цю подію як врочисте свято. Проте українські війська на той час мусили вести виснажливі бої як на сході — проти більшовицької Червоної армії, так і на заході — проти польських військ.

Приблизно з цього часу і аж до листопада 1920 р. Україна стає ареною жорстокої боротьби багатьох воєнних угруповань, війни, яку цілий ряд істориків не вагається називати громадянською. "У 1919 р., — зазначає дослідник, — Україну поглинув цілковитий хаос. У новітній історії Європи жодна країна не пережила такої всеохоплюючої анархії, такої запеклої громадянської боротьби, такого остаточного розвалу влади, яких у цей час зазнала Україна. Шість різних армій діяли на її території: українська, більшовицька, біла, Антанти, польська та анархістська. Менш ніж за рік Київ п'ять разів переходив із рук в руки. Численні фронти розділяли одне від одного міста й цілі регіони. Майже повністю порушився зв'язок із зовнішнім світом. Знелюдніли голодні міста, а їхні мешканці в пошуках їжі подавалися на село..." [23]

У середині 1919 р. (25 червня) країнами—членами Антанти було прийнято зрадницьку щодо Східної Галичини постанову, якою Польщі надавався дозвіл на приєднання цих земель до складу своєї держави. Війська Української галицької армії, на той час практично витіснені з території, яку боронили проти польських військ, перейшли Збруч і рушили на допомогу армії УНР. Об'єднаний рейд військ Директорії (на чолі з С. Петлюрою) та УГА на початку розвивався досить успішно: 30 липня війська увійшли до Києва. Проте уже наступного дня формування Добровольчої армії генерала Денікіна — військової сили, яка була на той момент найпотужнішою, увірвалися в місто. Внаслідок переговорів, у яких між чільниками УНР та ЗУНР не було повної єдності, українське військо залишило Київ і відступило у південно-західному напрямку.

У сутичках із різними силами (найзначнішими з яких були радянські, білогвардійські й польські військові формування), не маючи забезпеченого тилу та достатньої кількості боєприпасів, а далі й підкошені хворобами, війська УНР та ЗУНР до осені 1919 р. практично втрачають стратегічну роль. Контроль над територією східної частини України спочатку захоплюють денікінці, значні чисельністю збройні анархістські загони різних місцевих отаманів (Н. Махно, М. Григор'єв), ще згодом (унаслідок бойових операцій з жовтня 1919 до лютого 1920 р.) — Червона армія, над територією західної частини України — збройні сили Польщі. Траплялися окремі спроби опору (приміром, партизанський "зимовий рейд" у Східну Україну, спільні дії із польськими військами, відвоювання загонами УНР Вінниці, бої біля Кам'янця-Подільського тощо), проте і Директорія, і уряд ЗУНР виявляються в результаті витісненими з територій, владу над якими декларують, а пізніше опиняються в еміграції.

Після розгрому Червоною армією військ Денікіна, а далі, у жовтні—листопаді 1920 р., — військ Врангеля, на території Наддніпрянської України на-

[23] *Субтельний О.* Україна: Історія. — С. 443—444.

Ф. Кричевський. Переможці Врангеля. 1934.

довго встановлюється радянська влада. Державне життя організовують інституції Української Соціалістичної Радянської Республіки (проголошеної з такою назвою ще 6 січня 1919 р. Тимчасовим робітничо-селянським урядом у Харкові; через кілька тижнів сама ця владна інституція починає іменуватися Радою Народних Комісарів).

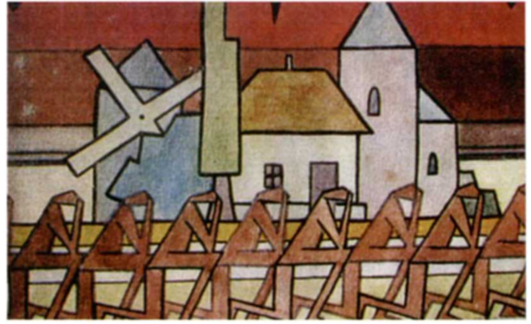
Практично уже з початком 1919 р. чимала частина реальної влади в Україні належить радам. Наприкінці січня 1919 р. у Харкові (місті, яке, на відміну від Києва, уже до того тривалий час було "червоним") відбувається реорганізація Тимчасового робітничо-селянського уряду України в Раду Народних Комісарів УСРР (назва уряду — за прикладом Російської Федерації). Очолює Раднарком (з перервами по липень 1923 р.) Християн Раковський. У березні 1919 р. в Харкові відбувся III Всеукраїнський з'їзд рад, що прийняв першу Конституцію УСРР, а також обрав Всеукраїнський Центральний Виконавчий Комітет (ВУЦВК), орган, якому належала повнота влади у період між з'їздами. Головою ВУЦВК було обрано Г. Петровського. Названим тут діячам випало згодом відіграти значну роль у процесі по-більшовицьки зрозумілої "українізації".

Слід зазначити, що більшовицька партія протягом порівняно невеликого проміжку часу зуміла виробити гнучку тактику стосовно українського питання. Якщо іще прийнята в березні 1918 р. Декларація ЦВК рад України розпочиналась тезою: "Ми ніколи не розглядали Українську Радянську Республіку як національну республіку, а виключно як радянську республіку на території України", то у подальших своїх рішеннях, особливо тих, що йшли із Петрограда, російська більшовицька влада повсякчас витримувала коректність формулювань стосовно національних прагнень народів. Приміром, у тезах ЦК РКП(б) "Про Радянську владу на Україні" (грудень 1919 р.) зазначалося: "Зважаючи на те, що українська культура (мова, школа і т. д.) протягом віків придушувалася царизмом і експлуататорськими класами Росії, ЦК РКП ставить в обов'язок усім членам партії всіма засобами сприяти усуненню всіх перешкод до вільного розвитку української мови і культури... Члени РКП на території України повинні на ділі проводити право трудящих мас учитися і роз-

мовляти в усіх радянських установах рідною мовою, всіляко протидіючи спробам штучними засобами відтіснити українську мову на другий план, прагнучи, навпаки, перетворити українську мову в знаряддя комуністичної освіти трудових мас" [24].

Наприкінці березня 1919 р. центральні органи партійної, законодавчої та виконавчої влад Радянської України переїздять до Києва.

Зокрема, ради організовують і культурне життя в Україні, їх позиція в цьому аж до кінця 20-х рр. є загалом лояльною щодо національних очікувань. Так, у лютому 1919 р. були здійснені подальші кроки зі зміцнення Української академії наук, початок створення якій, як зазначалося, свого часу поклав уряд гетьмана П. Скоропадського (за часів Директорії в Академію було обрано три нових члени, у 1919 р. за приходу рад — іще одинадцять; це були переважно ті, хто мав справжні заслуги перед національною наукою). Те ж саме варто сказати й стосовно організації Всенародної бібліотеки України, те ж саме — й стосовно Української державної академії мистецтв (яка організована ще за часів Центральної Ради). Розпочала діяльність створена при УАН і очолювана академіком Д. Багалієм Комісія по складанню "Біографічного словника діячів українського народу й української землі" (матеріали її були використані у пізніших виданнях). Статус національного заповідника було надано у 1919 р. природному парку Асканія-Нова (заснований наприкінці XIX ст.). Радянський уряд долучився до створення у 1919 р. Державної хорової капели ім. М.В. Лисенка, Республіканського симфонічного оркестру ім. М.В. Лисенка, театру "Музична драма". Із травня 1919 р. почав виходити заснований Всеукрліткомом літературно-художній журнал "Мистецтво",



К. Піскорський. Україна закріпачена. 1919.

де зі своїми творами виступали П. Тичина, В. Еллан-Блакитний, В. Чумак, М. Семенко та інші літератори, а у його оформленні брали участь Г. Нарбут та А. Петрицький (1919 р. датоване й видання "Музагету", проте цей журнал — орган українських символістів, що намагався зайняти позицію поза політикою, не мав прямого стосунку до культурно-організаційних розпоряджень радянської влади).

Радянський уряд загалом підтримував подальший розвиток театрального мистецтва в Україні. У березні 1919 р. так званою Всеукраїнською радою мистецтв прийнято постанову про націоналізацію київських театрів, у результаті чого відбулася реорганізація театрального життя — були створені Перший театр УСРР ім. Т.Г. Шевченка (головний режисер — О. Загаров), Другий театр УСРР (головний режисер — К. Марджанішвілі), Перший молодий театр Київської ради робітничих депутатів (головний режисер — О. Курбас), Опера Української Радянської Республіки та ін.

Одним із перших кроків радянської влади було декларування рівноправ'я

[24] КПРС в резолюціях і рішеннях з'їздів, конференцій і пленумів ЦК. — Київ, 1979. — Т. 2. — С. 120.

української та російської мов на території України (декрет ВУЦВК від 21 лютого 1920 р. "Про застосування в усіх установах української мови нарівні з великоруською"; постанова РНК УСРР від 21 вересня 1920 р. "Про введення української мови в школах і радянських установах" та інші розпорядчі документи); на жаль, цей курс у подальшому, із початком 30-х рр., було рішуче обірвано більшовицьким режимом, що на той час зазнав переродження. Першими сигналами цього процесу стануть ознаки ідеологізації культури, що виявляться уже в середині 20-х рр.

Рішеннями Ризького перемир'я (між Польщею та Радянською Росією в жовтні 1920 р.) та Ризького мирного договору (між Польщею, РРФСР та УСРР у березні 1921 р.) значну частину українських земель — Східну Галичину, Підляшшя, Холмщину, Західну Волинь та Західне Полісся — було підпорядковано Польській державі. Північна Буковина ще наприкінці 1918 р. була завойована Румунією, а Закарпатська Україна за Версальською угодою (червень 1919 р.) опинилась на правах автономії у складі Чехословаччини.

Незважаючи на загальну поразку, визвольні змагання 1917—1920 рр. мали величезне значення для зміцнення ідеї української державності, для залучення у сферу її прихильників нових кіл свідомого українства; героїчні вчинки багатьох діячів визвольного руху цього періоду відігравали наснажуючу роль у боротьбі, що і в наступні десятиліття далі тривала — за державність України, за її високий духовний образ.

Наслідком загальної поразки визвольних змагань виявився новий стан роз'єднаності українських земель у складі різних держав. Ці обставини, безперечно, мали свій вплив на українську культуру, вони на багато років виступили тією даністю, яка позначилася на її розвитку. Не тільки через природні зацікавлення і взаємообміни, але й через зовнішні обставини свого буття, не сконсолідована у рамках певної державно-територіальної цілісності, українська культура тим необхідніше вступала в інтенсивний діалог з культурами інших народів, зазнавала добровільно сприйнятого чи й примусово засвоєного впливу концепцій, проектів, парадигм, що струмували з інонаціональних державних і культурних центрів. Попри все це, як у період кінця XIX — початку XX ст., так і пізніше, українська культура відзначалася тими домінантними рисами, що дозволяють вести мову про її внутрішню єдність.

Увергнення України у вир світової війни, технічний прогрес, який у своєму ширенні не знає кордонів, інтернаціональний характер модерну — все це було, по суті, першим етапом глобалістського світового розвитку, на виклики якого Україні належало відповісти у перші два десятиліття XX ст. Відтак українська нація спромоглася на гідну відповідь, намагаючись зайняти історично вагоме місце у співтоваристві народів, а у сфері культурній — не тільки засвоївши і трансформувавши нові й новаторські імпульси, суголосні часові, а й не раз відкриваючи їх джерела і у шарах власної генетичної пам'яті, і у найновіших творчих експериментах своїх представників. Здобутками на цих ділянках, які в сукупності сприяли піднесенню загального духовного рівня українства і багато з яких викликали безперечне зацікавлення ширшого культурного співтовариства, нація потвердила свою глибинну культурну самобутність.

1.2. "Український ренесанс" 20-х років: пореволюційне національно-культурне піднесення, його суперечності й трагічний обрив

У полум'ї революційної боротьби. "Поширений погляд на революцію 1917 р. як на титанічну боротьбу класів у Росії не дає адекватного розуміння подій в Україні: тут вибухнула українська революція, що за своєю природою була як національною, так і соціально-економічною" [1], — справедливо стверджує сучасний історик. Період революції та громадянської війни 1917—1920 рр. для України став драматичним періодом визвольних змагань за встановлення незалежної Української держави, змагань, яким не судилося досягти мети внаслідок збігу багатьох зовнішніх і внутрішніх чинників. Але часи цієї національної революції, що історично окреслюються як часи Центральної Ради і проголошення Української Народної Республіки (березень 1917 — квітень 1918 р.), Української Держави Гетьмана Скоропадського (квітень—грудень 1918 р.), УНР на чолі з Директорією (грудень 1918 — лютий 1919 р., далі з перервами і здебільшого частково — до осені 1920 р.) — залишили невитравний слід в історії і передусім у суспільній свідомості українського народу.

Різні, але здебільшого демократичні форми національно-державного устрою України, що сформувалися в цей період, мали, незважаючи на помилки, яких припустилися тодішні політичні діячі, велике історичне значення, яке полягало насамперед у тому, що після двох віків російського імперського панування в народі була відроджена українська національна державницька ідея. Несміливо вгадувана в "Історії Русів", вогнисто провіщена в поезії Тараса Шевченка, вона вперше за нових часів змогла постати перед сучасниками як реальна, цілком здійсненна історична можливість.

Творення національної державності передбачає особливу увагу до реабілітації, відродження і розвитку утискуваної колонізаторами національної культури — на прикладі українських визвольних змагань ця істина підтверджується з винятковою виразністю. У надзвичайно тяжких політичних умовах, за невирішеності багатьох соціально-економічних та воєнно-оборонних питань усі українські уряди виявляли, здається, максимум турботи про розбудову національного культурного життя, хоч на заваді була та сама нестабільність політичних, а зрештою, і воєнних ситуацій і зрозуміла обмеженість матеріальних ресурсів. Ішлося передусім про суспільну та інституційну легітимацію української мови й культури у свідомості зросійщеної маси, якій впродовж століть прищеплювалась думка про українське як про щось відстале, мужиче, в кращому разі "малоруське". Не тільки просвітницьке, а й широке суспільно-політичне значення цих національно-культурницьких зусиль належно усвідомлювалось, принаймні тією демократичною і ліберальною інтелігенцією, що формувала ідеологію й політику незалежної Української держави. Згадаймо лише імена вчених, письменників, публіцистів, педагогів, які входили до складу українських урядів у ці часи: М. Грушевський, В. Винниченко, С. Петлюра, В. Науменко, С. Єфремов, Д. Дорошен-

[1] *Субтельний О.* Україна: Історія. — Київ, 1991. — С. 296.

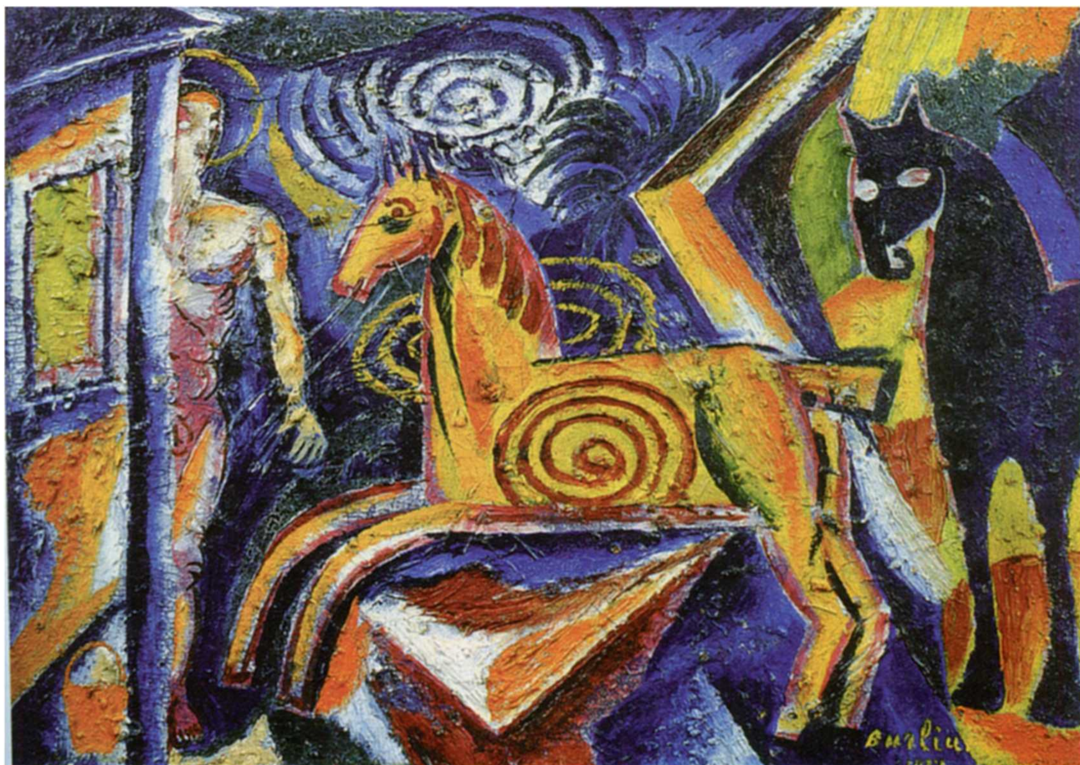
ко, І. Стешенко, М. Василенко, В. Липинський, Д. Антонович, М. Шаповал, А. Ніковський, І. Огієнко, П. Стебницький, О. Лотоцький, М. Туган-Барановський та ін. Як бачимо, за кількістю представленої в них інтелектуальної еліти ці уряди, можливо, значно перевищували середньоєвропейські "нормативи" і того часу, й пізнішої доби.

До визначного історичного рубежу українська культура дійшла, стійко витримавши вікодавні негоди, утиски й переслідування, зберігши національну ідентичність та самобутність. Упродовж останнього десятиліття XIX ст. і особливо на початку XX ст. вона переживає, передусім у таких царинах, як література, мистецтво, суспільні та гуманітарні науки, нове піднесення, потужним джерелом якого стає дедалі могутніший визвольний рух, глибинні зрушення у свідомості народів, поневолених Російською та Австро-Угорською імперіями. Цілі сузір'я блискучих талантів, які всупереч украй несприятливим умовам засяяли на небосхилі національної прози, поезії, драматургії, театру, музики, живопису й скульптури, формування новаторських напрямів і шкіл, що виводили українську художню думку на загальноєвропейську орбіту, розбудова авторитетних осередків українознавства у Західній і Східній Україні — все це свідчило про нездоланність культурних змагань народу і, зрештою, про новий ступінь зрілості й повноти його творчих осягнень. Активізується громадсько-політичне життя України; і на східних, і на західних землях проводять більш чи менш помітну діяльність різні партії та громадські об'єднання з досить широким ідейним, програмним спектром. Одним із наслідків російської Революції 1905 р. стало скасування заборони на український друк; українська преса, хай і маючи вкрай обмежені фінансові можливості та зазнаючи "звичних" цензурних утисків, почала поволі спинатися на ноги. Наслідком революції стала й певна легалізація національно спрямованої культурної й просвітньої діяльності в народному середовищі, щоправда, піддана обмеженням у часи наступу реакції та Першої світової війни.

Проте, незважаючи на вагомі досягнення, культура українського народу була скута зовнішніми кайданами, в чому особливо разюче виявлялося підневільне, колоніальне становище України в обох імперіях. З цієї ж причини рівень розвитку і ступінь бодай відносної свободи в найважливіших галузях національної культури були відчутно нерівномірними.

Здійснюючи свою русифікаторську політику, царизм неухильно і послідовно позбавляв українську культуру її кореневої системи — національної школи, можливості народу здобувати освіту рідною мовою. В усій Східній Україні не було жодного україномовного навчального закладу. Спілкуватись, говорити українською мовою педагогам і учням заборонялося, нерідко траплялися випадки звільнення учителів-українців через симпатії до рідної мови. Недостатньо забезпеченою з правового та матеріального боку, але все ж значно ліпшою була ситуація в українців Галичини: 1912 р. тут налічувалося близько 2400 початкових українських шкіл і півтора десятка гімназій.

Для урядів спочатку автономної (за деклараціями Центральної Ради у весняно-літні місяці 1917 р.), а потім незалежної Української держави завдання розвитку національної школи, преси, книговидавничої справи, сприяння поступові літератури і мистецтва, створення всієї інфраструктури національно-культурного життя стали одним із незаперечних пріоритетів.



Д. Бурлюк. Карусель. 1921.

За часів Центральної Ради було закладено фундамент нової, української школи. Передусім необхідно було створити широку мережу початкових шкіл з рідною мовою навчання, і тут заходи Генерального секретаріату народної освіти, створеного Першим універсалом Центральної Ради, йшли назустріч масово вираженим бажанням населення, найбільше сільського. "Кожне село намагалося мати в себе українську школу, складало приговори, збирало кошти, відводило помешкання, давало грунт, розшукувало вчителя. Вчительство, знаючи, якої школи потребує населення, стало домагатися організації курсів з українознавства" [2], — згадував С. Сірополко, тогочасний радник з питань освіти при Генеральному секретаріаті. Щоправда, при здійсненні заходів українізації освіти доводилося зважати на опір, на недовіру русифікованої, національно несвідомої частини населення, переважно в містах. У перші ж місяці існування національної державності на громадські та приватні кошти було засновано десятки середніх навчальних закладів, серед них — Шевченківська та Кирило-Мефодіївська гімназії, відкриті в Києві вже у березні 1917 р. [3] Відкриття значного числа нових закладів освіти стало відповіддю патріотично настроєної частини громадянства на небажання іншої українізувати вже існуючі. Поряд з Київським університетом Св. Володимира і

[2] *Сірополко С.* Народна освіта на українських землях і в колоніях // Українська культура: Лекції / За ред. Д. Антоновича. — Київ, 1993. — С. 72.

[3] *Полонська-Василенко Н.* Історія України: У 2 т. — Київ, 1993. — Т. 2. — С. 486.

Члени Директорії УНР.

частково на його базі створився Український народний університет, перетворений у вересні 1918 р. на Київський державний український університет. У жовтні цього ж року було засновано Український університет у Кам'янці-Подільському, майже одночасно почав працювати створений земством та "Просвітою" історико-філологічний факультет у Полтаві. Надважливим починанням у справі художньої освіти було заснування за часів Центральної Ради Української державної академії мистецтв. Створювались також Педагогічна академія, народні університети в Харкові та Одесі, українські театри й музеї, професійні школи [4]. Однак подальшому існуванню більшості цих закладів зашкодили мінливі політичні та воєнні обставини.

Відразу ж після лютого 1917 р. українська нива буйно заврунилась газетними виданнями — центральними (Київ) та місцевими. Авторитетними щоденними газетами в Києві були "Нова Рада" (редактор А. Ніковський), "Робітнича газета" (редактор В. Винниченко), "Боротьба" (редактори в різні часи О. Шумський, Г. Михайличенко, В. Еллан-Блакитний) та ін. Багато газет видавалося в губерніальних та повітових центрах, у невеликих містах і містечках; всього в Україні 1917 р. налічувалося 106 періодичних видань, 1918 р. — 212. Серед журналів та альманахів, які виходили у 1917—1920 рр. на територіях, що перебували під владою як урядів УНР та Гетьманату, так і радянського режиму, чільне місце посідали "Книгар", "Наше минуле" (обидва — за редакцією В. Королева та М. Зерова), "Літературно-критичний альманах", "Музагет", "Шлях", редагований М. Шаповалом та О. Мицюком, а також прорадянські й радянські видання — "Червоний вінок", "Мистецтво" (редактори М. Семенко, В. Чумак), "Гроно" та ін.

---

[4] Там само. — С. 487.

"Національна весна" — інакше не можна назвати й те надзвичайне пожвавлення, яким характеризується книговидавнича діяльність в Українській державі 1917—1918 рр., а частково й 1919 р. Українські видавництва — приватні, кооперативні, при різних організаціях, — як гриби після дощу, виникали не тільки у відомих культурних центрах, але й у невеликих містах та містечках: 1917 р. їх налічувалося 78, 1918 р. — вже 104 [5]. Такі видавничі назви, як "Вік", "Дзвін", "Ґрунт", "Друкар", "Криниця", "Вернигора", "Сяйво" тощо, й досі сприймаються як неповторні знаки доби на титульних сторінках тодішніх — хай інколи скороспілих і аматорських — політичних, загальноосвітніх, навчальних, літературних книжкових видань. Втім тоді ж починають свою діяльність і більші та тривкіші видавничі заклади, відомі з пізніших часів — "Книгоспілка", "Дніпросоюз", "Дністер" (у Кам'янці-Подільському) та радянський "Всевидав" (пізніше — Державне видавництво України) в Києві, а згодом у Харкові. Належний кількісний розмах українська преса і книжка відразу взяли саме в ці роки; інша річ, як повелося їм далі.

Різнобічну турботу про розвиток української культури виявив уряд гетьмана П. Скоропадського — передусім, зрозуміло, інтелектуали, що працювали в його складі. Найважливішим звершенням цього уряду стало заснування Української академії наук. Ідея створення її була виношена й доведена до успішного завершення групою українських діячів на чолі з міністром освіти і мистецтва, професором М. Василенком та членом Академії наук у Петрограді, відомим у всій Європі вченим-геохіміком В. Вернадським. Після тривалої роботи підготовчої комісії, до складу якої, крім згаданих науковців, увійшли А. Кримський, Д. Багалій, М. Кащенко та ряд інших осіб, 14 листопада 1918 р. гетьман підписав закон Української Держави "Про заснування Української академії наук в м. Києві", а 27 листопада відбулося Спільне зібрання (Установчі збори) новоствореної Академії. Як підкреслив у своїй промові на цих зборах академік В. Вернадський, УАН має стати не звичайною групою вчених, науковим товариством, а найвищою державною науковою інституцією, до того ж особливого самоврядного типу — засада, на якій ґрунтується діяльність Національної академії наук України і нині. Принципове значення мала й інша теза, зафіксована в її статуті: "Як найвища українська наукова установа Академія, визнаючи українську національну культуру з її оруддям — українською мовою, ставить собі на меті, окрім загальнонаукових завдань, виучувати сучасне і минуле Вкраїни, української землі та народу" [6].

До першого складу УАН увійшло дванадцять академіків: Д. Багалій, В. Вернадський, М. Кащенко, В. Косинський, А. Кримський, Ор. Левицький, М. Петров, С. Смаль-Стоцький, Ф. Тарановський, С. Тимошенко, М. Туган-Барановський, П. Тутковський — видатні історики, правники, економісти, філологи, природознавці, авторитети в галузі механіки. Першим президентом Української академії наук став В. Вернадський, потім цю посаду обіймали до початку 30-х рр. XX ст. Ор. Левицький, М. Василенко, В. Липський, Д. Заболотний.

При УАН було створено Українську національну бібліотеку, яка незабаром стала однією з найбільших у Європі. Де-

---

[5] *Дзюба І.* Літературно-мистецьке життя // Історія української літератури XX ст.: У 2 кн. — Київ, 1998. — Кн. 1. — С. 76.

[6] *Храмов Ю., Руда С., Павленко Ю., Кучмаренко В.* Рання історія Академії наук України. — Київ, 1993. — С. 105.

Г. Нарбут. Обкладинка журналу "Наше минуле". 1918.

кретами гетьманського уряду засновані були Державний український архів, Національна галерея мистецтв, Український історичний музей (деякі з цих закладів мала на меті створити ще Центральна Рада), Українська державна капела під керівництвом О. Кошиця, Державний симфонічний оркестр. Цій широкій культуротворчій діяльності (враховуючи і великий кількісний сплеск української преси та книжкових видань у 1918 р.) сприяв і певний, хай дуже відносний "перепочинок" у громадянській війні на теренах Східної України, що припала на часи Гетьманату.

Підсумовуючи огляд нетривалого періоду існування незалежної Української держави — УНР та Гетьманату, можна сказати, що саме в цей період були закладені фундаментальні основи розвитку української національної культури в новітні часи. Вперше по кількавіковій перерві відкрилися тисячі державних українських шкіл, широко розгорнулася мережа національної преси й книговидавничої справи, державним актом було створено вищу наукову інституцію — Українську академію наук, почався рух за створення незалежної від Москви української церкви. І хоч "українська революція" зазнала поразки, вона залишила по собі тривкий слід у суспільній свідомості, чітко окресливши ідею високої та неспростовної цінності національної державності, мови, культури. Після УНР та гетьманської держави вже психологічно немислимим стало повернення до України як до "Південно-Західного краю", так само як і до монопольного панування "общепонятного языка". Навіть твердокам'яний реставратор "єдиної неділимої" А. Денікін у зверненні до населення України від 12 липня 1919 р. змушений був проголосити заборону (ясна річ, про людські очі зроблену) "преследования малорусского языка" і обіцяв дозволити викладання в приватних школах "на каком угодно языке" [7]. Тим більше не могли ігнорувати ці історичні зміни й зрушення ті, хто переміг у громадянській та міждержавній війні під соціалістичними та інтернаціоналістськими гаслами.

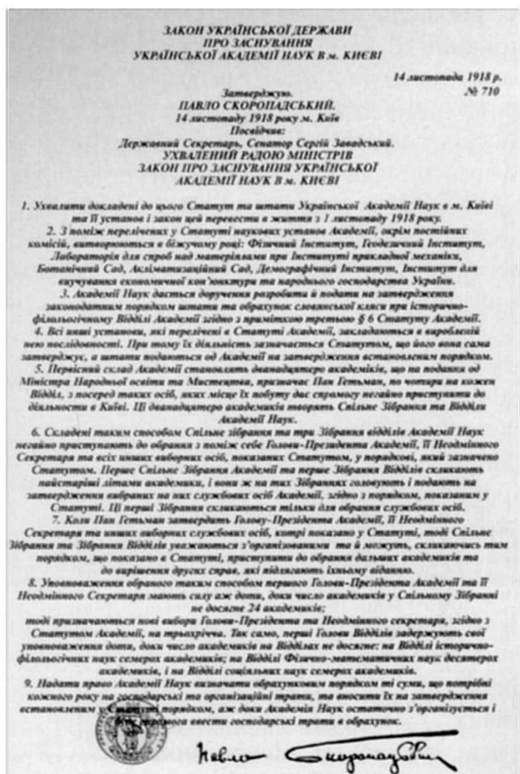
Більшовицька влада від початку 1918 до осені 1919 р. встановлювалася в Україні (не на всій її території) за вирішальною участю Червоної армії двічі, і обидва ці рази відзначилась діями, здебільшого далекими від будь-якого "культурного будівництва": спершу ди-

[7] Нова влада на Україні // ЛНВ. — 1919. — № 7/9. — С. 155.

ким антиукраїнським терором муравйовщини, а потім жорстоким стягуванням "продрозверстки", що спричинило широкий повстанський рух серед селянства. Оскільки Комуністична партія (більшовиків) України тоді складалася переважно з росіян і євреїв, для її верхівки та значної частини активу було характерним відчужене, підозріло-недовірливе, а нерідко й зневажливе ставлення до української мови й культури.

Радянський уряд України, який формально існував з 25 грудня 1917 р., а реально — від кінця громадянської війни та іноземних інтервенцій, діючи лише в певні проміжки часу і на деяких частинах території країни, стояв, по суті, на позиціях майже повного ігнорування національних вимог українського народу. Державна самостійність, незалежність України оголошувалась контрреволюційною вигадкою "українських націоналістів"; на противагу справжній суверенності Української Держави більшовики пропагували і здійснювали на практиці ідею федеративного об'єднання з РРФСР, не обумовленого ніякими правами, застереженнями, договірними "статтями".

У самій більшовицькій політології тих часів поняття "національне" майже всуціль трактувалося як "реакційне" й віджиле, що давало широкий простір виявам і прямого великодержавного шовінізму, і різних видів національного нігілізму. Голова Раднаркому України Х. Раковський, наприклад, офіційно заявив у лютому 1919 р., що декретування української мови як державної є "реакційним заходом" [8], хоча пізніше, критикуючи лінію Сталіна, висунув кілька справедливих положень на захист національних прав України в радянській державі. Представник проводу Українських боротьбистів Н. Калюжний мав усі підстави заявляти влітку 1919 р.: "Маємо факт існування на Україні навіть не національного, а українського питання. Під знак питання ставиться сам факт існування українського пролетаріату й його культури, не кажучи вже про те, що під десять знаків запитання ставиться питання про необхідність розвитку цієї культури" [9].


ЗАКОН УКРАЇНСЬКОЇ ДЕРЖАВИ
ПРО ЗАСНУВАННЯ
УКРАЇНСЬКОЇ АКАДЕМІЇ НАУК В м. КИЄВІ

14 листопада 1918 р.
№ 710

Затверджую.
ПАВЛО СКОРОПАДСЬКИЙ.
14 листопаду 1918 року м. Київ
Посвідчив:
Державний Секретарь, Сенатор Сергій Завадський.
УХВАЛЕНИЙ РАДОЮ МІНІСТРІВ
ЗАКОН ПРО ЗАСНУВАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ
АКАДЕМІЇ НАУК В м. КИЄВІ

1. Ухвалити докладені до цього Статут та штати Української Академії Наук в м. Київі та її установ і закон цей перевести в життя з 1 листопаду 1918 року.

2. З поміж перелічених у Статуті наукових установ Академії, окрім постійних комісій, витворюються в біжучому році: Фізичний Інститут, Геодезичний Інститут, Лабораторія для спроб над матеріялами при Інституті прикладної механіки, Ботанічний Сад, Аклiматизаційний Сад, Демографічний Інститут, Інститут для вивчування економичної кон'юнктури та народнього господарства України.

3. Академії Наук дається доручення розробити й подати на затвердження законодатним порядком штати та обрахунок словянської класи при історично-філольогічному Відділі Академії згідно з примiткою третьою § 6 Статуту Академії.

4. Всі инші установи, які перелічені в Статуті Академії, закладаються в виробленій нею послідовності. При тому їх діяльність зазначається Статутом, що його вона сама затверджує, а штати подаються од Академії на затвердження встановленим порядком.

5. Первісний склад Академії становлять дванадцятеро академиків, що на подання од Міністра Народньої освіти та Мистецтва, призначає Пан Гетьман, по чотири на кожен Відділ, з посеред таких осіб, яких місце їх побуту дає спромогу негайно приступити до діяльности в Київі. Ці дванадцятеро академиків творять Спільне Зібрання та Відділи Академії Наук.

6. Складені таким способом Спільне зібрання та три Зібрання відділів Академії Наук негайно приступають до обрання з поміж себе Голови-Президента Академії, її Неодмінного Секретаря та всіх инших виборних осіб, показаних Статутом, у порядкові, який зазначено Статутом. Перше Спільне Зібрання Академії та перше Зібрання Відділів скликають найстаріші літами академики, і вони ж на тих Зібраннях головують і подають на затвердження вибраних на них службових осіб Академії, згідно з порядком, показаним у Статуті. Ці перші Зібрання скликаються тільки для обрання службових осіб.

7. Коли Пан Гетьман затвердить Голову-Президента Академії, її Неодмінного Секретаря та инших виборних службових осіб, котрі показано у Статуті, тоді Спільне Зібрання та Зібрання Відділів уважаються з'організованими та й можуть, скликаючись тим порядком, що показано в Статуті, приступити до обрання дальших академиків та до вирішення других справ, які підлягають їхньому віданню.

8. Уповноваження обраного таким способом першого Голови-Президента Академії та її Неодмінного Секретаря мають силу аж доти, доки число академиків у Спільному Зібранні не досягне 24 академиків;
тоді призначаються нові вибори Голови-Президента та Неодмінного секретаря, згідно з Статутом Академії, на трьохріччя. Так само, перші Голови Відділів задержують свої уповноваження доти, доки число академиків на Відділах не досягне: на Відділі історично-філольогічних наук семерох академиків; на Відділі Фізично-математичних наук десятерох академиків, і на Відділі соціяльних наук семерох академиків.

9. Надати право Академії Наук визначати обрахунковим порядком ті суми, що потрібні кожного року на господарські та організаційні трати, та вносити їх на затвердження встановленим у Статуті порядком, аж доки Академія Наук остаточно з'організується і буде можливо ввести господарські трати в обрахунок.

Павло Скоропадський

Закон Української Держави "Про заснування Української академії наук". 1918.

---

[8] Цит. за: *Карась А.* Начерк культурного відродження України від 1917 до 1933 років // Наук. зб. Українського Вільного Університету. — Мюнхен, 1992. — С. 224.

[9] Боротьба: Орган Херсонського губкому УПСР (комуністів). — 1919. — 24 червня. "Український пролетаріат" — типова "марксистсько-осучаснена" формула в політичній фразеології боротьбистів, під якою розуміли практично всі трудові верстви української нації.

Становище певною мірою змінилося наприкінці 1919 — на початку 1920 рр., коли керівництво РКП(б) зуміло врахувати сумний для себе досвід донедавньої політики в Україні. Йдеться про відому написану Леніним резолюцію ЦК РКП(б) про радянську владу в Україні (листопад 1919 р.), про прийом до більшовицької партії українських націонал-комуністів-боротьбистів (з березня 1920 р.). Великодержавницька лінія на фактичне поглинання України та інших "національних окраїн" новою псевдофедеративною імперією залишалась, але тактичні поступки "націоналам" були зроблені, і це стало одним із чинників, що сприяв перемозі більшовицького режиму над силами української національно-демократичної революції.

Крах визвольних змагань і встановлення радянської влади не могли не спричинити глибокого розламу серед творчих сил української культури. Значна частина її діячів, політично й духовно не змирившись із владою більшовиків, емігрувала з України. Серед них — письменники, артисти, художники: О. Олесь, В. Винниченко, М. Вороний, В. Самійленко, С. Черкасенко, М. Шаповал, М. Садовський, П. Ковжун, П.І. та П.П. Холодні, вчені, педагоги, громадські діячі: М. Грушевський, Д. Чижевський, С. Тимошенко, С. Русова, Є. Чикаленко, Д. Антонович, П. Зайцев, В. Біднов, В. Щербаківський, О. Шульгин та ін. Під час громадянської війни тільки сходила творча зоря тих, чий художній або науковий хист розкрився вже в еміграції, — Є. Маланюка, О. Стефановича, О. Лятуринської, В. Січинського, Д. Дорошенка, Л. Білецького та ін. Разом ці діячі становили потужну інтелектуальну силу, втрата якої дорого коштувала українській культурі, що творилася на території УРСР. Випадки повернення були поодинокими — М. Грушевський, В. Самійленко, М. Вороний, здебільшого з трагічним для реемігрантів фіналом.

Значна частина старшої за віком української інтелігенції, яка не виїхала за кордон, поступово утверджувалася на позиціях формальної, а то й суттєвої, лояльності щодо нової влади, схиляючись до співробітництва, якщо йшлося про фактичний розвиток науки, освіти, мистецтва. Не приймаючи більшовицької ідеології, оберігаючи власну політичну незалежність, люди широких знань і визначного хисту сумлінно працювали на полі національної культури, доля якої була незмінним предметом їхніх турбот і тривог. В. Вернадський, наприклад, 1921 р. занепокоєно писав уже про перші вияви свавільного більшовицького "етатизму" стосовно мало не всіх сфер життя: "Нині з разючим всеохопленням виявляються темні сторони державного втручання в економіку, громадське і особисте життя" [10]. Серед цих інтелектуалів — визначні вчені, письменники, митці, які, перебуваючи під постійною підозрою влади, грубо відтіснювані на другий і третій план, насправді навіть у цих умовах робили все можливе для культури рідного народу. Це А. Кримський, С. Єфремов, Д. Яворницький, Д. Багалій, К. Воблий, М. Кащенко, О. Корчак-Чепурківський у соціогуманітарних науках, Олена Пчілка, М. Могилянський, М. Чернявський, Л. Старицька-Черняхівська — в літературі, І. Їжакевич, брати Ф. і В. Кричевські, М. Бойчук, М. Бурачек — у малярстві та ін.

Складні, часто-густо суперечливі процеси відбувалися в середовищі молодшого покоління демократичної ук-

[10] *Дражевська Л.* Володимир Іванович Вернадський // 125 років київської академічної традиції. — Нью-Йорк, 1993. — С. 398.

Члени делегації України на X Всеросійському з'їзді рад. Зліва направо сидять: Ф. Кон, Д. Мануїльський, Х. Раковський, В. Затонський, Г. Петровський, М. Фрунзе, М. Скрипник, невідомий; стоять: В. Васютін, Г. Гринько, С. Дробніс. Москва. Грудень 1922 р.

раїнської інтелігенції, яка професійно самовизначалась і формувалася духовно під час революції та визвольних змагань (додаймо також перші роки "мирного будівництва" в УСРР). Події революції 1917 р. і, зокрема, утворення УНР, окрилили її вірою в здійснення вікової мрії про національне визволення та можливість утвердження соціальної справедливості для народних низів. Майже всі його представники пережили, кажучи словами П. Тичини, свій "золотий гомін" — велику радість здобуття української державності, так само, як пізніше — гіркий біль її втрати, а почасти й розчарування як у діячах, так і в певних гаслах національного руху. Значна частина цієї демократичної інтелігенції, здійснивши певну світоглядну еволюцію, згодом прийшла до прийняття ідей соціалістичної революції та радянського будівництва: одні — більш формально, через примус "об'єктивних обставин", інші — органічніше, через романтику "мільйона мільйонів мускулястих рук" і "загірної комуни". Проте глибока двоїстість, по суті, завжди крилася в душі "радянізованого" українського інтелігента, і головною причиною було те, що, навіть співчуваючи певним гаслам більшовизму, він не міг не бачити й не засуджувати неправедність його насильницьких, диктаторських методів. Однак прагнення творити заради стрімкого піднесення рідної культури, позбавлення її тавра "неповноцінності" і виведення на світові, сучасні шляхи брало гору над усім.

Чинником неабиякої значущості у цій еволюції молодої художньої інтелігенції України були її зрозумілі симпатії до новітніх, модерністичних течій у мистецтві, — а заворожлива магія тогочасних культурних процесів нерідко полягала саме в тому, що нове в мистецтві типологічно і мало не імпліцитно корелювало з "революційним" у житті та політиці. Таке поєднання породжувало ту величезну напругу духовного, інтелектуально-емоційного життя, якою була сповнена доба національної революції та громадянської війни, а отже, й напругу творчої думки, художніх шукань. Попри калейдоскопічні зміни воєнно-

політичних ситуацій, матеріальну скруту і постійну загрозу людському життю, у Києві та інших містах виходили книжки поетів, які відразу ж ставали класикою рідної літератури; виставлялися незвичайні за новизною і яскравістю спектаклі авангардного театру ("Молодий театр" Леся Курбаса); на аркушах Г. Нарбута, П. Холодного-молодшого та інших майстрів народжувались унікальні зразки новітньої української графіки; формувалися літературні течії символістів і футуристів; виникали і розпадалися різні письменницькі та мистецькі угруповання. З цього, власне, і починається історія тієї частини художньої інтелігенції, представники якої, пройшовши через складні перипетії свого політичного самовизначення і світоглядного розвитку, в найближчі роки стали активними діячами літератури і мистецтва, що мали творити вже в умовах радянської дійсності, залишаючись водночас вірними ідеї національного відродження на нових історичних шляхах (П. Тичина, М. Семенко, В. Еллан-Блакитний, Лесь Курбас, А. Бучма, Г. Юра, М. Бойчук, О. Екстер, Г. Світлицький, К. Стеценко, Ю. Сениця, Б. Яновський, Л. Ревуцький та ін.). Між ними і наступною хвилею, що прийшла до професійної творчої діяльності на початку 20-х рр. і висунула з-поміж себе не лише талановитих літописців "нового часу", а й яскравих борців проти його тотально сковуючого ідеологічного конформізму (М. Куліш, М. Хвильовий, В. Поліщук, В. Сосюра, О. Довженко, А. Головко, П. Панч, Остап Вишня, А. Петрицький, В. Седляр, І. Падалка, О. Сахновська, Б. Лятошинський, В. Косенко, М. Вериківський та ін.), принципової різниці не було, окрім безпосередньої участі декого з них у боях громадянської війни. У літературі 20-х рр. дещо осібне місце належить, зокрема, тому її крилу, яке трималося виразно відсторонено щодо "революційних" та "пролетарських" культурновацій, хоч і мусило прийняти як факт утвердження більшовицького режиму. Ідеологічна (принаймні внутрішня) незалежність, дотримання високої марки естетизму, європейські виміри для явищ рідної культури, увага до духовного світу особистості, вічних його цінностей — в цьому заявили себе неокласики М. Зеров, М. Рильський, М. Драй-Хмара, П. Филипович, О. Бургардт (Юрій Клен), чимало учасників літературної групи "Ланка", такі "позагрупові" письменники, як В. Свідзінський, І. Кочерга, В. Петров (Домонтович) та ін. Тяжіло до цих угруповань і чимало науковців-гуманітаріїв, особливо з кіл ВУАН, і близькі за духом незалежні митці з інших царин національної культури. Прагнула залучитися до всіх напрямів і течій пореволюційної літератури та мистецтва жадібна до всього нового, до незліченних культурних благ, що стали їй доступними, тогочасна молодь.

Широку верству національної інтелігенції — педагогів, лікарів, агрономів, юристів, управлінців — українському суспільству починаючи з 1917 р. ще належало сформувати, адже всі кадри готувалися свого часу в російських школах (середніх і вищих), мусили засвоювати офіційні імперські погляди, і тому велика кількість із них була русифікованою. Порівняно активно процесові національного державотворення, а отже, розбудові українського культурного життя під час визвольних змагань сприяло вчительство, особливо на селі. Українізація школи, передусім початкової, активна участь в організації "Просвіт", які масово створювалися в ці роки і часто саме з ініціативи педагогів, виразні національно-виховні педагогічні

І. Падалка. Атака. 1927.

акценти, властиві діяльності Всеукраїнської спілки вчителів (недарма на "розгоні" її неодноразово наполягав Ленін у своїх директивах українським однопартійцям) — усе це достатньо ясно характеризує прагнення і настрої передових освітян України у зламні історичні часи. Подальша еволюція суспільно-політичних позицій українського вчительства буде зумовлена, з одного боку, неминучими поступками перед гоніннями на інакодумців, що чинились апологетами більшовицького режиму, а з іншого — фаховими спонуками, відчуттям свого професійного педагогічно-культурного обов'язку, тим паче, цей же режим виявляв досить відчутну турботу про розвиток справи народної освіти (щоправда, здебільшого поки що на її початковій стадії). Це саме можна сказати й про інші професійні групи "трудової", як тоді казали, інтелігенції.

Тут досить схематично окреслені основні вектори ідейно-психологічної диференціації української інтелігенції, яка після встановлення радянського ладу опинилася в зовсім новому суспільно-політичному середовищі. Були, отже, і вимушене примирення з більшовицьким режимом ("логіка доконаних фактів"), поєднане з тими чи іншими формами опору його культурній політиці; і поступовий, шляхом подолання (інколи далеко не "одноактного") нелегких сумнівів та вагань перехід до лояльного співробітництва з "робітничо-селянською владою", в основі якого лежала надія на її культуротворчу здатність по-своєму сприяти відродженню нації; і справжнє духовне піднесення наймолодших інтелігентів уже постреволюційної, радянської формації, яким на порозі їхнього змужніння новий лад, здавалося, відкривав широке поле соціальних та творчих можливостей. Згадаймо, що цей лад завдяки тактичним прицілам непу тоді, в середині двадцятих, ще йшов угору.

Суперечливі кроки культурної політики більшовиків. Розвиток культури в радянізованій Україні, дедалі повніше контрольований комуністич-

В. Чеканюк. Перший комсомольський осередок на селі. 1958.

ною партією, в головних своїх лініях спрямовувався з Москви й визначався стратегічними планами загальної культурної політики більшовизму, яка передбачала певний комплекс державних заходів у галузі розбудови народної освіти, в тому числі ліквідації масової неписьменності (кількість письменних в Україні напередодні революції 1917 р. становила всього лише чверть її дорослого населення). В галузі науки владу передусім цікавив розвиток технічних знань, що набере неабиякого розмаху дещо пізніше — у 30-ті рр. Певну увагу приділяли і політичній освіті, але тільки в обсязі "теорії марксизму", а на професійному рівні — головним чином для компартійного активу; ширші кола людності задовольнялися примітивною "політграмотою". Більшовицькі настанови щодо мистецтва недвозначно характеризуються відомим ленінським висловом про кіно як "найважливіше з мистецтв" — найважливіше тому, що має найбільші можливості для здійснення агітаційно-пропагандистських функцій. Основна місія всієї художньої культури полягала саме в цьому. Піднесення загального культурного рівня народу (включаючи культуру побуту, праці, охорони здоров'я тощо) розглядалося як складова частина й важливий чинник генеральної модернізації країни, тобто створення новітньої індустріальної ци-

вілізації, що об'єктивно й становило основне історичне ядро програми "побудови соціалізму в СРСР". Проте навіть цими модернізаторськими завданнями в жодному разі не можна виправдати іншу сферу "культурної" політики партії та держави — цілком антикультурне й брутальне переслідування релігії та церкви, в яких партійна ідеологія вбачала шкідливих антиподів нової ідеології.

Ставлення більшовизму до культури завжди позначалося більш чи менш радикальним "лівацтвом" і водночас утилітарно-прагматичним підходом. Значення культури як цінності самодостатньої так і залишилося незбагненним для його політичної філософії.

У перші пореволюційні роки в Росії (в Україні лише частково) були поширені концепції так званого пролеткультівства, що переслідували мету створення, при тому якимсь дивним лабораторним шляхом, "чистої" пролетарської культури, чи не повністю ізольованої як від "чужих" класових впливів в умовах сучасності, так і від духовної спадщини минулого. Теоретично очолював цей рух О. Богданов, який свого часу був ідеологом опозиційної до більшовиків лівої соціал-демократичної групи. Цим пояснюється те, що пролеткультівські концепції у своєму первісному вигляді на початку 20-х рр. зазнавали офіційної критики. Втім незабаром пролеткультівство відродиться, набувши деяких нових рис, в уже цілком більшовицькій, сталінській за духом раппівщині (РАПП — Російська асоціація пролетарських письменників), яка потім своїми методологічними імпульсами живитиме різні погромні кампанії в літературі та мистецтві, а посередньо і химерні, прикриті лівацькими квазімарксистськими фразами спекуляції в науці на кшталт відомих "теорій" Т. Лисенка в галузі біології. Схильність до волюнтаристського культуррадикалізму — це "спадкова хвороба" більшовизму, особливо на тій його історичній стадії, що відома під назвою "сталінщина" (хоча сталінізм у 40—50-ті рр. робив дедалі виразнішу ставку і на кондовий, імперський консервативно-"патріотичний" російський традиціоналізм).

Лідер партії більшовиків В. Ленін з властивим йому прагматично-цивілізаторським підходом до питань культури (вона необхідна передусім тому, що "до електрифікації неписьменні люди не підійдуть") гостро критикував пролеткультівство, як і деякі інші види раннього постреволюційного лівацтва. Будівничих нового ладу він закликав оволодіти всіма культурними цінностями, створеними "під гнітом старого суспільства", його гасло: "...не вигадка нової пролеткультури, а розвиток кращих зразків, традицій, результатів існуючої культури..." [11] Ця думка, власне, могла б визначати розумну й доволі перспективну стратегічну лінію. Однак далі Ленін додавав найважливіше, на його думку, застереження: "...з точки зору світогляду марксизму і умов життя й боротьби пролетаріату в епоху його диктатури..." Отже, друга частина цієї тези означала, що нова, створювана в пожовтневій державі культура передусім має бути перейнята "духом класової боротьби" пролетаріату (ленінізм завжди був суворим поборником догмату про класовість культури), а ставлення до спадщини минулого повинне визначатися такою ж залізною догмою про існування "двох культур" у рамках національної (демократична й соціалістична проти чорносотенної та буржуазної, навіть "ліберально-буржуазної").

"Критичне освоєння" культурної спадщини минулого, справді, не тільки про-

[11] *Ленін В.І.* Повне зібрання творів: [У 55 т.] — Київ, 1974. — Т. 41. — С. 293, 442.

голошувалося, але певною мірою і здійснювалося, однак здебільшого це стосувалося системи знань і вмінь, необхідних для переходу країни на вищий цивілізаційний щабель. Хоча засвоєнню цих знань, особливо початкових, у радянських школах до початку 30-х рр. надзвичайно перешкоджав той експериментаторський методичний хаос і свавілля, які чинилися за принципом "хай навіть безглузде, але нове". Що ж до культури гуманітарної, духовної, ідеологія більшовизму перебувала з нею у стосунках вельми складних, більше того, незмінно напружених. По-перше, основна теза ленінізму про класовий характер культури повністю ігнорувала загальнолюдське значення культурних цінностей. Це призводило до незмінної ідеологізації та політизації культурної політики і в такий спосіб відкривало простір для перманентних "чисток", заборон та "відлучень", що стосувалися як самих явищ культури, так і їх творців чи носіїв. Культура для більшовиків взагалі була засобом, а не метою, не вищим сенсом суспільно-історичного процесу. "Класовий підхід" неприпустимо звужував для молодих поколінь інтелектуальне поле культури, роблячи фактично недоступними цілі шари "небажаних" і "небезпечних" напрямів, течій, імен. По-друге, фатально применшувалися вага і значення морального змісту культури, оскільки мораль, за більшовицькою доктриною, мало не цілком підпорядковувалася партійній політиці, що й робило її умовною, релятивною аж до повного самозаперечення, тобто до антиморальності. Так само здебільшого нехтувався в ім'я "ідейної спрямованості" професійний (в літературі та мистецтві — естетичний) рівень культурної творчості. По-третє, зі сфери "допустимого", "дозволеного" повністю вилучалися окремі галузі духовної культури, передусім релігія — віддавна авторитетна і обширна царина народного світогляду й етосу. Переслідування релігії, намагання замінити її вульгарним офіційним атеїзмом завдало невиправної шкоди всій духовності суспільства, його етичній культурі.

До цього треба додати недовірливе і в цілому неприязне ставлення режиму до "старої" і, зрештою, майже всієї позапартійної інтелігенції (комуністів у цьому середовищі тоді були одиниці). В Україні воно, можна сказати, подвоювалося і потроювалося — все через ту саму страшну для влади примару "українського буржуазного націоналізму". Компартійний курс на повне підкорення культурного життя "революційній" ідеології супроводжувався, за точним визначенням сучасного автора, "ліквідацією і розпорошенням тих груп інтелігенції, що були нездатні на компроміси, та адаптацією інших груп до потреб системи" [12].

У загальному підсумку така політика призводила до істотного зниження якісного рівня всієї культурної діяльності, особливо внаслідок різкого обмеження ролі "небезпечної" для влади інтелектуальної еліти. Навіть так званих попутників у літературі критика за політичними ознаками повсякчас сортувала на більш прийнятних і менш прийнятних, дійшовши зрештою на межі 20—30-х рр. до постановки питання: "союзник чи ворог?"

Все ж українська культура на ґрунті "нової економічної політики" і в умовах неповної, вельми урізаної, але, як би там не було, конституційно стверджений української державності здобула поки що значні можливості для свого розвитку. Цьому великою мірою сприяла проголошена згори, але підтримана зростаючим натиском знизу політика

[12] *Касьянов Г.* Українська інтелігенція 1920—1930 років: Соціальний портрет та історична доля. — Київ; Едмонтон, 1992. — С. 27.

"коренізації" (в основі — висування й підтримка місцевих, національних кадрів), яка в Україні стала політикою українізації, що активно проводилася з 1923 р. Санкція була дана в Москві, офіційно її викладено в документах XII з'їзду РКП(б) (квітень 1923 р.). Щойно було створено федеративне (у перспективі — суворо унітарне) об'єднання радянських республік — СРСР, і тому для "націоналів" треба було продемонструвати добру волю центру щодо врахування "національного моменту" в державному і культурному будівництві. Для здійснення цих директив в Україні була прийнята урядова постанова про українізацію (зрозуміло, не "негайну" і не повсюдну) шкільної освіти і культурних закладів та більш розгорнута постанова про забезпечення належних умов для розвитку української мови. Йдеться про декрет Раднаркому УСРР "Про заходи в справі українізації шкільно-виховних та культурно-освітніх установ" (липень 1923 р.) і постанову ВУЦВК та Раднаркому УСРР "Про заходи рівноправності мов і про допомогу розвиткові української мови" (серпень того ж року). Обидва декрети, як і інші заходи такого плану, були схвально сприйняті в народному середовищі й загалом активно, незважаючи на опір міщансько-шовіністичних прошарків, провадилися в життя.

Політика українізації, яку почали згортати вже наприкінці 20-х рр., не була ласкавим подарунком Україні з боку Москви і більшовиків. Її провадили, зважаючи на міркування і тактичного, і стратегічного характеру. Загалом це була вимушена поступка, продиктована завданням поширення більшовицького впливу на українське селянство та інтелігенцію шляхом офіційної підтримки їхньої рідної мови й культури. Недооцінка цього "моменту" коштувала дуже дорого: у цьому більшовицька партія мала нагоду переконатися в роки громадянської війни. КП(б)У, доти загалом далека від "проукраїнських" симпатій, змушена була в цьому питанні піти назустріч націонал-комуністам, вихідцям з недавніх українських соціалістичних партій (боротьбисти, укапісти), які щиро прагнули національно-культурного відродження у нових історичних умовах. Не менш значущими були й московські міркування геополітичного характеру: розраховували на здобуття симпатій народів колоніальних і залежних країн, заради чого треба було вжити бодай поверхових заходів щодо "коренізації" державного апарату і розвитку національної мови та культури в "добровільнозалежних" радянських республіках.

Нічого й говорити, що політика українізації зустрічала впертий опір проімперських елементів, а таких у партії, як і серед міської обивательщини, в тому числі освіченої, було чимало. Деякі керівні діячі, наприклад Д. Лебідь (у 1920—1924 рр. — другий секретар ЦК КП(б)У), навіть відверто формулювали шовіністичну теорію "боротьби двох культур", згідно з якою українська, що трактувалась як селянська, а отже, "нижча", змагалася з російською як із "вищою" і була приречена на поразку, бо російська, мовляв, — це культура "міського пролетаріату". Партія і влада, на думку Лебедя, мали підтримати і стимулювати цей "природний процес".

Проте соціально-політична ситуація 20-х рр. і сам суспільний настрій змушували неприхованих шовіністів, подібних до Лебедя, поки уступити. Надто свіжою була пам'ять про чобіт царського жандарма, що топтав, де тільки міг, свіжі паростки української культури, і надто рясними — зерна національної свідомості, посіяні навіть нетривалим існуванням української державності.

Основою будь-якої національної культури є народна освіта. Спадщина царизму і австрійської монархії була в цій галузі однаково сумною: у Східній Україні серед дорослого населення — лише 24 % письменних (правда, по всій Російській імперії ще менше — 15 %), у Галичині — близько 30, на Буковині — 20 %. Таким чином, стало нагальним розв'язання цієї проблеми.

Радянську школу створювали за програмними настановами більшовицької партії, тому в ідеологічному сенсі вона була незмірно більш класово вузькою, ніж таврована новим режимом "класова буржуазна школа". Настанова на "комуністичне виховання", що передбачала крайню, здебільшого просто вульгарну ідеологізацію навчально-виховного процесу, і насаджуваний згори острах перед "позакласовими" загальнолюдськими цінностями, які ретельно проціджувалися через жорстке методичне сито, були головною помилкою й бідою цієї школи. Однак вона на своєму історичному рахунку мала і певні позитивні сторони, замовчувати які було б неслушно. Головною з них є широчінь охоплення дитячого, а згодом і підліткового та юнацького контингенту, що досягалася передусім шляхом безкоштовного навчання на всіх освітніх ступенях. Загальна доступність радянської системи освіти дозволила справді підняти з народних низів тисячі й тисячі талантів, створивши важливі умови для динаміки їх суспільного просування. Інша річ — як "розпорядився" більшовицький режим цими талантами в роки, наприклад, Великого терору чи пізніших гонінь на інакодумців.

Ультрарадикальні погляди на сутність і завдання "нової школи" давалися взнаки протягом усіх 20-х рр., багато в чому деформуючи і навчальний, і виховний процеси в тогочасній освітній системі. Так, у липні 1920 р. у виданій Наркомосом УСРР "Декларації про соціальне виховання дітей" проголошувалися лівацькі думки про те, що це виховання має здійснюватися не в родині та школі, а в якомусь загадковому "соціальному організмі". Основною ланкою навчально-виховної системи, йшлося у "Декларації", мають стати не загальноосвітні школи, а дитячі будинки і "школи-комуни", в яких діти не лише вчаться, а й утримують себе власною виробничою працею або працюють разом з педагогами. Цей же оригінальний державний документ маніфестував завдання руйнування сім'ї як форми "старого побуту" тощо [13].

Вплив ідей пролеткульту з його концепціями мурашиного суперколективізму, повного розчинення людської особистості в "соціальному організмі" тут цілком очевидний. Життя змусило керівників народної освіти відмовитися від найбільш одіозних настанов, подібних до щойно згаданих, хоча далеко не від усіх. Наприклад, майже на півтора десятиріччя були ліквідовані університети, що їх замінили на спеціалізовані й нижчі за освітнім рангом інститути народної освіти. Приблизно стільки ж часу в методику навчання у початковій школі впроваджували ідеологічно пристосовницьку, фрагментарно-прикладну за характером і безплідну за своєю суттю "комплексну систему". Звичайно, слід брати до уваги природність і неминучість шукань та експериментів у складну зламну епоху, але, на жаль, вони часто скеровувалися в цілком хибних напрямах.

Відтак якісний рівень народної освіти відчутно потерпав і загалом був нижчий, ніж у будь-якій освітній підси-

[13] Див.: *Грищенко М.* Нариси з історії школи в Українській РСР. — Київ, 1966. — С. 39—40.

Колона піонерів на демонстрації. Київ. 1924.

стемі до 1917 р. Натомість у широких масштабах тривала розбудова мережі загальноосвітніх шкіл, дитячих будинків та шкіл фабрично-заводського учнівства, що мала на меті охопити школи, інші навчально-виховні заклади з максимальною кількістю дітей відповідного віку. За кодексом законів про освіту, ухваленим 1922 р., в Україні було запроваджено загальне обов'язкове безкоштовне і спільне для обох статей початкове навчання (1—4 класи). Через економічну скруту охопити основну масу дітей до 11 років початковим навчанням і більшу частину підлітків продовженням навчання у 7-річній школі не вдавалося протягом усієї першої половини десятиріччя. Лише в 1929/30 навчальному році кількість учнів загальноосвітньої школи майже вдвічі перевищила відповідний показник 1922 р., хоча при цьому деяка кількість дітей старшого віку залишалася поза школою.

Курс на українізацію державного й культурного життя, про який ішлося вище (зайве повторювати, що це була тимчасова поступка новоімперської Москви на користь корінного населення республіки), дозволив досягти певних успіхів у боротьбі за національну українську школу. Якщо 1922 р. з 12 109 шкіл України, про які було подано відомості, навчання українською мовою здійснювалось у 6105 (50,4 %) і "змішаною" (українською та російською) — у 3404 (28,1 %), то далі кількість українських шкіл щороку зростає (до самого початку трагедійних 30-х рр.): у 1924 р. їх було 66 %, 1925 р. — 77, 1926 р. — 79, 1927 р. — 81 %. Піку було досягнуто, здається, 1932 р. Потім все покотилося донизу. В галузі вищої та середньої спеціальної освіти за даними на 1925/26 навчальний рік спостеріга-

ється така картина: інститутів з українською мовою викладання — 28,5 %, технікумів — 54, професійно-технічних училищ — 51,9 % [14]. Важливо розуміти, що за досягнутими цифрами (примусова українізація неможлива) стояла свідома згода переважної частини населення республіки, не тільки сільського, а й міського, і не лише українців за національністю, долучитися до "воскреслої" мови й культури одного з великих слов'янських народів...

Українізація закономірно передбачала одночасний вільний розвиток мов і культур національних меншин. Це добре видно і в царині освіти. У 1925/26 навчальному році шкіл з російською та "змішаною" (російською та українською) мовою викладання налічувалося 12,4 % (у містах — 37,5 %), німецькою — 2, єврейською — 1,7, польською — 1,1 % [15]. У 1927 р. в Україні було 22 національні райони, де відповідно переважали мови місцевих навчальних закладів, серед яких 9 російських, 7 німецьких, 3 болгарських, 1 польський, 1 єврейський. Однак працювали вони недовго.

До середини 20-х рр. в основному було ліквідовано таке болюче породження часів революції та громадянської війни, як дитяча безпритульність. У кількох сотнях дитячих будинків (1923 р. в Україні їх було 505) вдалося зібрати, навчити, виховати понад 1 млн безпритульних дітей [16], що були справжньою раною народного життя на початку непівських років. Ще однією ліквідацією в позитивному сенсі стало подолання неписьменності. Гірше чи краще, а в школах лікнепу до 1927 р. навчилося грамоти понад 2 млн людей віком до 50 років. У 1927 р. кількість письменних зросла (порівняно з 1913 р.) у містах з 42 % до 70 %, в селі з 15,5 % до 50 %. Проте в Україні все ще залишалося близько 5 млн неписьменних, здебільшого жінок [17]. Та вже через три роки в розпал насильницької колективізації та розкуркулювання режимові було не до лікнепів.

У жорстких умовах, створених диктаторським всевладдям більшовицької партії, розвивалася й інша базова галузь сучасної культури — книговидавнича справа і преса.

Уже в останній рік громадянської війни органи радянської влади намагалися встановити державну монополію на будь-які книжкові видання. Було націоналізовано поліграфічну промисловість (тільки в Києві — 152 друкарні та інші підприємства). Для централізованого керівництва справою видання і поширення книжки 1920 р. всі радянські видавництва об'єднано у Всеукраїнське державне видавництво (Всевидав), керівником якого було призначено відомого поета, редактора газети "Вісті ВУЦВК" В. Еллана-Блакитного. Щоправда, через деякий час цю сувору централізацію, що включала й функцію розподілу ресурсів, було частково пом'якшено, і в середині 20-х рр. основну частину книжкової продукції вже постачали окремі великі видавництва — Державне видавництво України (ДВУ), видавничі кооперативні об'єднання — "Книгоспілка" та "Рух", а також більш чи менш спеціалізовані — "Український робітник", "Пролетарій", "Радянський селянин", "Шлях освіти", "Юрвидав", видавництва ВУАН, письменницьких

[14] *Ряппо Я.* Народна освіта на Україні за 10 років Радянської влади. — Харків, 1927. — С. 104.

[15] *Скрипник М.* Сталі завдання культурного будівництва на Україні. — Харків, 1927. — С. 17.

[16] Там само.

[17] Культурне будівництво в Українській РСР (1917 — червень 1941 р.): Зб. документів: В 2 т. — Київ, 1960. — Т. 1. — С. 331.

об'єднань. 1921 р. була дозволена діяльність невеликої кількості приватних літературних видавництв, серед них "Слово", "Сяйво", "Час", "Маса" (майже всі — в Києві), які відзначилися цікавими й цінними виданнями української та перекладної художньої літератури: наприклад, у "Слові" виходила значна частина книг, авторами яких були письменники з угруповань неокласиків та "Ланки".

Видання творів українського красного письменства, особливо класиків — від Котляревського до Винниченка і Васильченка — за кількісним розмахом і якісним рівнем (текстологічна підготовка, вступні статті, апарат) за цих років загалом стояли на такій висоті, якої у найближчі десятиліття вони сягали дуже рідко. Зрозуміло, книги всіх видавництв обов'язково проходили крізь ідеологічне сито цензури, але її червоний олівець тоді ще був не таким причепливо-нещадним, як пізніше.

Прагнення народу і його провідних духовних сил до національно-культурного відродження несло в собі таку потужну силу, що навіть за обмежених матеріальних можливостей, а також при незмінній пильності керівного партійного нагляду в галузі книгодрукування за порівняно невеликий час було досягнуто помітних успіхів. Якщо 1920 р. на території радянської України вийшла найменша, порівняно з попередніми роками, кількість видань — 676 назв книг, з яких 334 були "метеликами" — брошурами агітаційного чи просвітницького змісту, то 1923 р. вже було видано 2567 назв книжок, а 1928 р. — 5920 накладом 37,1 млн примірників (для порівняння: наклад усіх книжок, виданих в Україні 1913 р., становив 12 млн примірників). На відміну від початку 20-х рр., коли російські видання кількісно переважали українські, ситуація якісно змінилася. Ось, наприклад, дані того ж 1928 р.: на території республіки українською мовою видано 3225 назв книжок (57 % усієї кількості видань) тиражем 24,1 млн примірників і російською — 2285 назв накладом 11,2 млн примірників). У загальному контексті національного книгодрукування в тодішньому СРСР це був неабиякий успіх, адже усіх книжок і брошур, виданих 1927 р. у цілій країні, — 1 млрд 286 млн примірників; 61 мовою "народів СРСР" вийшло тільки 30,6 млн примірників, тобто в 39 разів менше, ніж мовою "керівної" нації. Піком зростання обсягу українського книговидання був 1931 р.: 6455 назв українською мовою — 80 % від загальної кількості видань. Порівняймо це з 1980 р., коли в УРСР українською мовою було видано 2164 назви книжок загальним накладом 92,2 млн, а російською — 6572 назви, щоправда, меншим тиражем — 49 млн примірників [18]. Пізніший "прогрес" у русифікації України цілком очевидний!

Роки нетривалого "українського ренесансу" позначені також цікавими процесами в розвитку періодичних видань, що друкувалися на території республіки. І в цій галузі спостерігається кількісне зростання передусім газет: від 65 у 1923 р. до 87 у 1928 р. Внаслідок загального, хоча й ускладненого розгортання процесів українізації друга половина десятиріччя принесла збільшення кількості українських періодичних видань. Із згаданої цифри — 87 газет — у 1928 р. виходили українською мовою 53, решта російською та мовами інших національностей (польською, болгарською тощо). Це очевидне зрушення порівняно з першими роками радянського режиму, коли переважна

[18] Кількість назв видань та їх наклади від 1920 до 1931 р. тут подано за: Книгоиздание в СССР: Цифры и факты. — Москва, 1982.

більшість губернських та повітових газет виходила російською мовою, а з центральних газет республіки, що видавалися в тодішній столиці УСРР Харкові, україномовними були тільки урядовий орган "Вісті ВУЦВК" та газета для села "Селянська правда" (пізніше — "Радянське село"). Для "національної республіки" — начебто парадокс, але він — у дусі всієї національної політики більшовицької партії, коли обставини не змушують її йти на певні поступки.

Небагато можна сказати про монохромну в ідеологічному та стильовому сенсі громадсько-політичну пресу, яка цілковито контролювалася партією та ретельно провадила в маси її гасла і настанови. Однак щодо культури, то навіть у цей час існували певні відмінності, які залежали від організації чи установи, що видавала друкований орган, та культурно-мистецьких орієнтацій керівництва редакції. Так, на відміну від більшості столичних газет з їхнім переважно настороженo-стриманим ставленням до української культури, керовані В. Елланом-Блакитним "Вісті" випускали щотижневий додаток "Література. Наука. Мистецтво" (пізніше — "Культура і побут"), де виступали представники різноманітних груп і течій художньої та наукової інтелігенції. По-своєму цікава ситуація склалася в середині 20-х рр. у деяких київських виданнях: якщо до кооперативного двотижневика "Нова громада" тяжіли передусім письменники з об'єднання "Ланка" (пізніше — "Майстерня революційного слова", або МАРС) та неокласики, то в органі київського губкому КП(б)У "Більшовик" основний і досить агресивний тон задавали "панфутуристи", до яких у часи "Семафора в майбутнє" належав і редактор цієї газети В. Десняк-Василенко. Подібне можна було помітити і в деяких інших випадках.

Провідне культуротворче значення в пресі тих часів мали здебільшого журнали гуманітарної сфери — літературно-художні, мистецькі та наукові. Двадцяті роки в історії української культури відзначаються винятковою (як на радянські часи) рясното́ю і різноманітністю таких видань. Навіть неповний перелік дає достатнє уявлення про це розмаїття. Серед літературних часописів — "Шляхи мистецтва", "Плуг" (пізніше — "Плужанин"), "Життя й революція", "Вапліте", "Гарт", "Молодняк", "Авангард", "Нова генерація", "Літературний ярмарок" (пізніше й недовго — "Пролітфронт"), літературно-критичний "Критика", регіональні журнали — "Західна Україна" (орган письменників-емігрантів з Галичини, Волині, Буковини), "Забой" (Донбас), "Зоря" (Дніпропетровськ), "Металеві дні" (Одеса), "Буяння" (Кам'янець-Подільський). Видавалися масові ілюстровані журнали (переважно двотижневики) "Всесвіт", "Глобус", "Нова громада", журнал для дітей "Червоні квіти". Мовами інших народів України виходили літературно-художні часописи: російською — "Красное слово", молдавською — "Молдова літерара" ("Літературна Молдова"), ідиш — "Проліт" ("Пролетарська література"), німецькою — "Штурмшрітт" ("Прискореним кроком"). Упродовж десятиліття в Україні видавалися журнали з питань мистецтва: "Нове мистецтво", "Театр", "Сільський театр", "Музика" (пізніше — "Музика масам", "Музика мас"), "Кіно", "Мистецька трибуна". Бібліотекарі й книгознавці мали у розпорядженні спеціальні, тематично зовсім нові для української культури журнали "Книга", "Нова книга", "Бібліологічні вісті". Нарешті, для багатьох поколінь вчених-суспільствознавців та гуманітаріїв цінною спадщиною 20-х рр. залишилися періодичні видання та збірники ВУАН: двомісячник українознавства "Україна",

"Записки історично-філологічного Відділу ВУАН" (26 випусків), численні, систематично публіковані "Збірники" цього ж відділу (105 випусків), 6 випусків збірників досліджень та публікацій, присвячених суспільно-культурній історії України XIX—XX ст. — серія "За сто літ" тощо. За науковим значенням ці академічні видання, що виходили протягом усього одного десятиріччя, можна порівняти хіба що зі славнозвісними "Записками Наукового товариства імені Шевченка", що більше ніж піввіку видавались у Львові.

У цілому названі журнали, альманахи, збірники були головними вогнищами живої думки, що могла, на відміну від площини політичної, вільніше й повніше виявляти себе в художній, естетичній, науково-дослідницькій сферах. Рельєфно відбила ця художня та культурологічна періодика і грунтовні відмінності або й відверту ідейну боротьбу між різними течіями і напрямами в художній культурі щойно радянізованого українського суспільства. Проте атмосфера бодай відносно вільних дискусій, змагання й боротьби ідей тривала недовго — вже наприкінці 20-х рр. з державно-партійних верхів повіяло аж надто холодними вітрами, а незабаром наступає й "тріумф" сталінізму, коли дискусії змінюються репресіями...

Літературно-мистецьке життя. Згадка про літературно-художні журнали з їх різною ідейно-естетичною спрямованістю дозволяє перейти до характеристики більш загальних процесів у сфері літератури та мистецтва, почавши із зовнішніх, організаційних форм творчого процесу.

Бурхлива доба революційних змін у суспільно-культурному житті значною мірою стимулювала прагнення митців до ідейного і творчого самовизначення, а отже, й до різних форм фахової самоорганізації.

Павло Тичина.

У літературі замість неформальних самоозначень письменників за співробітництвом з певними альманахами та журналами, відомими з давніх часів і поширеними в роки громадянської війни ("Літературно-критичний альманах", "Музагет", "Червоний вінок", "Гроно", "Семафор у майбутнє"), з 1922—1923 рр. починають виникати літературні об'єднання та організації. Належність до них, звичайно, далеко не завжди визначала, ким є письменник як творча й духовна індивідуальність, вона здебільшого лише характеризувала коло його літературних тяжінь і відштовхувань, але і в цьому своєму значенні становить певний інтерес. Зрештою, "карта" творчих угруповань допомагає з достатньою цілісністю осягнути загальну "топографію" літературно-мистецького процесу доби.

Першими в пореволюційному письменстві створили свою літературну організацію футуристи (М. Семенко, Г. Шкурупій, Ю. Шпол та ін.), котрі взагалі любили організовувати, реорганізовувати і дезорганізовувати. Озброєні на початку гаслами ліквідації мистецтва й заміни його технологічною вмілістю, футуристи від Асоціації футуристів через проміжну Асоціацію працівників комуністичної культури (Ко-

мункульт) приходять до відносно тривкішого об'єднання — групи "Нова генерація", друкованим органом якої став однойменний журнал. Залишивши колишнє ліквідаторство і деструкторство для "українського націоналізму, хуторянства та просвітянщини", вони творять, за їх визначенням, мистецтво утилітарне і експериментальне, покликане агітувати "за комунізм, інтернаціоналізм, раціоналізацію, винахідництво" тощо. Зрештою, і через десять років у цій організації справді помітними і творчо активними величинами залишалися ті самі М. Семенко і Г. Шкурупій.

Уже згадувані неокласики, котрі сповідували ідеологічну незалежність від нової влади, вірність високим традиціям класики (від греко-римської античності до новочасного Парнасу і почасти символізму та акмеїзму) і "переоцінку цінностей" у національному письменстві, маючи на увазі долання різних форм провінціалізму та сміливіше засвоєння культурних здобутків Заходу, — сформувались як дружній гурток ще в 1918—1920 рр. Певний час входили до позанапрямкової Асоціації письменників (Аспис), яка, розпавшись 1924 р., виділила співдружність талановитих майстрів слова (Г. Косинка, В. Підмогильний, Б. Антоненко-Давидович та ін.), що об'єднались в організацію "Ланка" (пізніше — МАРС). "Ланківці"-прозаїки (з відомих поетів серед них були Є. Плужник і Т. Осьмачка) заявили себе митцями, котрі сумлінно й зосереджено аналітично, переважно з критичних позицій зображували життя пореволюційного села і міста, користуючись ефективною зброєю нібито традиційного, але за своєю суттю оновленого реалізму, сказати б, українського реалізму, після Стефаника, Коцюбинського й Винниченка.

Організовуються селянські письменники (тоді ще небагато хто усвідомлював усю штучність поділу літераторів на "пролетарських", "селянських", "попутницьких" тощо). У 1922 р. було зареєстровано статут спілки "Плуг" (С. Пилипенко, А. Головко, А. Панів, В. Минко та ін.), яка згодом стала аж надто масовою організацією зі своїми філіями майже в усіх окружних містах, наче воскрешаючи в "червоному" варіанті традиції старого просвітянського народництва. Недалекою від народництва була естетична програма "плужан": "найбільша... простота і економія художніх засобів", "примат змісту" над формою, відкидання "майже всієї попередньої літератури для селянства" як нібито створеної силами "буржуазно-куркулячих кіл..." [19]

Наступного року (1923) В. Еллан-Блакитний створює спілку пролетарських письменників "Гарт", у якій, попри всю її програмову комуністичну ортодоксальність, практично ще не було тієї "класової" нетерпимості, якою пізніше відзначалась ВУСПП. До "Гарту" входило чимало відомих талановитих письменників — М. Куліш, М. Хвильовий, В. Сосюра, П. Тичина, О. Копиленко, П. Панч, М. Йогансен та інші, — котрі на початкових етапах досить щиро стверджували основні соціальні наслідки революції. Однак, як показали події вже ближчого часу, багатьом із них, митцям сильних художніх індивідуальностей, було тісно в рамках організації, яка мала за основу своєї діяльності, згідно з параграфом другим статуту "Гарту", "марксівську ідеологію і програмові постулати комуністичної партії" [20]. Не дивно, що після смерті свого лідера В. Еллана-Блакитного (1925) "Гарт" розпався.

---

[19] Плуг: Літературний альманах: Зб. перший. — Харків, 1924. — С. 214—215.

[20] Цит. за: *Матвєєва Л.* Віхи історії // Вісник АН України. — 1993. — № 5. — С. 3.

У центрі літературного життя другої половини 20-х рр. в Україні — ідейна боротьба між виниклою на руїнах "Гарту" ВАПЛІТЕ (Вільна академія пролетарської літератури), очолюваною М. Хвильовим, М. Кулішем, О. Досвітнім, М. Яловим, та її антиподом ВУСПП (Всеукраїнська спілка пролетарських письменників), що взяла на себе роль вірного зброєносця партії, виконавця всіх її проектів і директив "на літературному фронті". Очевидна нерівність творчих спромог цих організацій (до ВАПЛІТЕ також входили М. Бажан, О. Довженко, Ю. Яновський, Ю. Смолич, О. Слісаренко, І. Сенченко, до ВУСПП — І. Микитенко, І. Кириленко, І. Кулик, Іван Ле, М. Доленго, М. Терещенко, В. Коряк, С. Щупак та ін.) для ВУСПП компенсувалася всебічною підтримкою партії та влади. Це й призвело на початку 30-х рр. до її монопольного і деспотичного "старшинування" в літературі, ознаменованого десятками жорстоких "проробницьких кампаній проти інакодумців".

Подібне розташування "силових полів" простежувалось і в громадсько-творчому житті працівників інших галузей мистецтва. "Ідейна боротьба" між творчими угрупованнями, штучно навіювана і роздмухувана згори, тут теж спотворювала мистецький процес та взаємини між творцями, готуючи, по суті, фатальні наслідки на ближче майбутнє. У малярстві, наприклад, майже під постійним вогнем тенденційної та вульгарної критики перебувала група "бойчукістів", об'єднаних в Асоціації революційних митців України (АРМУ), звинувачуваних у консерватизмі, відриві від сучасності і, звичайно ж, в "українському націоналізмі". Дарма, що за вихідними засадами творчість М. Бойчука та його групи (В. Седляр, І. Падалка, О. Довгань та ін.) була в чомусь аналогічна творчості знаменитих мексиканських монументалістів Д. Рівери і Д. Сікейроса; до речі, з Рівероюукраїнський митець був знайомий особисто.

Микола Леонтович.

Відносною численністю відзначалась Асоціація художників червоної України (АХЧУ), до якої входили переважно митці старшого покоління (І. Їжакевич, Г. Світлицький, К. Трохименко, а також певною мірою дистанційований від них Ф. Кричевський), хоча задавати тон у новочасному мистецтві її учасники практично не могли через дещо статичну традиційність і описовість. З АРМУ свого часу виокремилась група художників, які тяжіли до поетики конструктивізму, але з характерними українськими акцентами (А. Петрицький, В. Пальмов, В. Меллер, В. Єрмилов), створивши Об'єднання сучасних митців України (ОСМУ). Наприкінці 20-х рр. виник ще один явний аналог ВУСПП та її молодшого співбрата "Молодняка" — Об'єднання молодих митців України (С. Григор'єв, О. Пащенко, В. Овчинников, С. Раєвський), в якому навіть талановиті грішили псевдоактуальністю і поверховою ілюстративністю свого "ідеологічного цілеспрямованого" мистецтва.

Лесь Курбас.

У інших галузях художнього життя більшовицька партія провадила таку ж політику ідеологічного підкорення митців і особливо жорстокого утиску тих, кого підозрювали в горезвісному "націоналізмі".

У музичному житті України найавторитетнішою громадською організацією композиторів і виконавців було засноване 1922 р. Товариство ім. М. Леонтовича й створена при ньому Асоціація сучасних музик, до якої входили такі визначні майстри, як Л. Ревуцький, Б. Лятошинський, М. Вериківський, П. Козицький та ін. Товариство ім. М. Леонтовича стійко дотримувалось національних традицій, доклало значних зусиль для організації хорового виконавства: за його активною участю були створені відомі ансамблі — Державна академічна хорова капела "Думка" під керівництвом Н. Городовенка, Революційний український хор — РУХ (Б. Левитський), Державний український хор — ДУХ (Ф. Соболь), капела-студія ім. М. Леонтовича (Г. Верьовка), хорстудія ім. К. Стеценка тощо. Один із найвидатніших українських диригентів О. Кошиць з керованою ним Республіканською хоровою капелою 1919 р. залишився за кордоном і з успіхом виступав у багатьох країнах світу, справивши значний творчий вплив на хорове мистецтво, зокрема США і Канади.

Проте саме цей розмах у розбудові хорової культури України не міг не стривожити владну верхівку. У 1928 р. Товариство ім. М. Леонтовича було ліквідовано і перетворено на Всеукраїнське товариство революційних музик (ВУТОРМ). А "гегемоном" музичного життя республіки проголошується новостворене об'єднання командно-"пролетарського" штибу Асоціація пролетарських митців України, що затаврувала членів Товариства ім. М. Леонтовича як "правих попутників" і повела боротьбу проти класичних жанрів у музиці та виконавстві, оскільки країні соціалізму, що будується, потрібні, мовляв, масові жанри з "мобілізуючою та наступальною" функцією (в поезії, як відомо, це завдання своєрідно, але з глибокими моральними та художніми втратами намагався реалізувати П. Тичина з його піснями, пеанами, гімнами у збірці "Партія веде").

У театральному житті природне змагання між двома видатними творчими колективами — новаторським, модерністичним "Березолем" і більш схильним до традиційно-реалістичної поетики, стилістично не завжди чітким Театром ім. І. Франка — теж було спотворене політичними інтригами з боку керівних компартійних кіл. У підсумку — арешт і загибель керівника "Березоля" Леся Курбаса і драматурга цього театру М. Куліша (разом з ліквідацією самого театру), а потім фізичне знищення і найактивнішого їх опонента, провідного драматурга франківців І. Микитенка.

Трохи інакше велося наймолодшій галузі національного мистецтва — кіне-

матографії. Тут також виникали різні професійні об'єднання, як, наприклад, КОРЕЛІС (Колектив режисерів, літераторів і сценаристів), УТОДІК (Українське товариство драматургів і кінематографістів), але на творчі процеси вони майже не вплинули. Народження українського національного художнього кінематографа, першими ластівками якого в середині 20-х рр. стали фільми "Остап Бандура", "Укразія", "Нічний візник", "Тарас Шевченко", "Тарас Трясило", було найбільше пов'язане з діяльністю Одеської, потім Київської кіностудій, а опосередковано — із журналом "Кіно", що припадає на другу половину десятиріччя. В Одеській кіностудії, цьому своєрідному "Голлівуді на березі Чорного моря", де ставив свої перші фільми О. Довженко, а головним редактором був Ю. Яновський; де працювали кінорежисери І. Кавалерідзе, Г. Стабовий, Ф. Лопатинський, а сценарії створювали письменники Ю. Яновський, М. Бажан, Г. Шкурупій, М. Йогансен; де у фільмах знімалися А. Бучма, І. Мар'яненко, М. Садовський, І. Замичковський, М. Надемський; у редагованому М. Бажаном харківському часописі "Кіно", де жваво обговорювалися проблеми нового роду мистецтва, що ставав гербовим знаком усієї новочасної української культури, — у всьому цьому яскраво відкарбувалися новаторські шукання і творчий ентузіазм. Саме в цій атмосфері народилися перші визначні фільми О. Довженка — "Звенигора", "Арсенал", а за ними — геніальна "Земля", поставлена вже на Київській кіностудії (1930), яка стала, щоправда ненадовго, творчим будинком видатного режисера.

Партійно-державна політика щодо художніх процесів, з усією її "класовою" вузькістю та ідеологічним диктаторством, все ж була в 20-х рр. значно ліберальнішою, ніж пізніше. За історичних обставин, які склалися на той час, духовні потенції нації здобули можливість досить широкого вияву передусім у сфері літератури та мистецтва. Їх розгортання як національно-художніх феноменів було у цей період достатньо повним і органічним у тому розумінні, що на творчому полі формувались і набували певного розвитку різні художні течії, стилі та індивідуальні манери, характерні для сучасного мистецтва. Ідеться як про новітній реалізм перших десятиліть XX ст., збагачений жвавішими контактами з модерними течіями, такого ж характеру неоромантизм, неокласицизм та необароко, так і про вужчі школи власне модерністичного та авангардного типу — символізм, імпресіонізм, експресіонізм, футуризм (здебільшого у вигляді складних "міжвидових" сполук або часткових впливів). Слід пам'ятати при цьому, що в Україні починали працювати й залишили певні сліди у подальшому сприйнятті вітчизняних митців такі засновники впливових новітніх течій у світовому малярстві та скульптурі, як К. Малевич і О. Архипенко (абстракціонізм). Усе це свідчить про повнокровне й розмаїте художнє життя, що починало розквітати в недавніх "малоросійських" провінціях. Хоча, певна річ, у тому ж естетичному аспекті тут було й чимало негативних явищ як з учорашнього дня (відсталість поглядів та смаків, інертний традиціоналізм, "народницьке" нехтування формою), так і дня сьогоднішнього (пристосуванство, "червона халтура", всілякі "лівацькі" настанови й концепції).

Динамічні процеси українського національно-культурного відродження, що проривалося крізь усі обмеження і перепони, ставлені зверху, висували на порядок денний масштабні питання, які вимагали чітких і невідкладних відпові-

дей. Ішлося головно про осягнення всієї широти творчого самовираження і дійсної суверенності національно-культурного розвитку України, а отже, й про його подальший напрям. Цілком закономірно, що воно посіло чільне місце в історичній літературній дискусії 1925—1928 рр., яка спершу стала подією загальнокультурного, а згодом і гострого політичного значення.

Дискусія, розпочата М. Хвильовим, якого підтримали більшість "ваплітян", неокласики та чимало позагрупових літераторів (до яких слід приєднати і певні мистецькі та наукові кола), зосередилася навколо двох головних проблем. Перша — "Європа чи просвіта", а друга — українсько-російські культурні взаємини. Криком душі прозвучав у памфлетах Хвильового протест проти психології "культурного позадництва", що спрямовувала українську літературу, культуру загалом в річище вузького провінціалізму, тяжіла до розуміння їх як блідої копії російських культурних процесів. "Без російського диригента наш культурник не мислить себе. Він здібний тільки повторювати зади, мавпувати", — писав ініціатор дискусії у памфлеті "Думки проти течії" [21]. Поставлена ним дилема вже містила й певну відповідь: "Чи будемо ми розглядати своє національне мистецтво як служебне (в даному разі воно служить пролетаріатові) і як вічно підсобне, вічно резервне до тих світових мистецтв, які досягли високого розвитку? Чи, навпаки, залишивши за ним ту ж саму служебну роль, найдемо за потрібне підіймати його художній рівень на рівень світових шедеврів?" [22] Саме так, на думку Хвильового, українське мистецтво могло виявити й вичерпати свою національну сутність.

Звідси протиставлення "малоросійському" епігонству, провінційному мілководдю "просвіти" (поняття умовне й збірне) курсу на психологічну Європу і "фаустівську людину" як її духовне, інтелектуальне осердя. М. Зеров, один із найвидатніших спільників М. Хвильового в дискусії, що розгорнулася, доповнив це гасло ще й афоризмом "До джерел!" ("Ad fontes!"), що нагадував творцям "нової літератури" про невідхильну потребу вчитися, знати й шанувати традицію, оволодівати культурними надбаннями всіх попередніх епох і всіх народів, зокрема ближчих. І М. Зеров, і М. Хвильовий були далекі від недооцінювання (і тим більше зневажання) великих духовних цінностей, втілених у вершинних здобутках російської культури.

Варто зазначити при цьому, що орієнтація на художню культуру Західної Європи, проголошена в дискусії, не була самим програмним гаслом, яке виникло на незораній ще цілині, вона була продовженням і розвитком тих прямувань і тенденцій, що особливо вияскравились у літературі й мистецтві кінця XIX — початку XX ст.: від підтриманих власною творчістю теоретичних настанов П. Куліша, І. Франка, Лесі Українки, І. Труша, М. Лисенка до художньої практики їхніх наступників, включаючи багатьох обдарованих сучасників, зокрема М. Хвильового та М. Зерова. Гасло про орієнтацію на психологічну Європу знаменувало, поза всім, вимогу входити в світовий культурний процес без сторонніх, хай і близьких, диригентів та наставників, чий "провід" лише закріплював у культурі напівколоніальне становище України. Цим і був продиктований відомий заклик Хвильового, сформульований, щоправда (як не раз

---

[21] *Хвильовий М.* Твори: В 2 т. — Київ, 1990. — Т. 2. — С. 471.

[22] Там само. — С. 470.

траплялося в його виступах), не без полемічних крайнощів: "Від російської літератури, від її стилів українська поезія мусить якомога швидше тікати" [23]. Якщо абстрагуватися від подібних екстрем, то перед нами знову-таки проблема і вимога культурного самовизначення, які вже близькі до перенесення в сферу політичну: "Росія ж самостійна держава? Самостійна. Ну, так і ми самостійна" [24].

Літературна дискусія 1925—1928 рр. сколихнула всі сфери культурного життя республіки, набула значного розголосу в Західній Україні та в діаспорі. Однак вона була деспотично придушена всевладною волею партії, для якої обговорення вузлових питань національно-культурного розвитку було небажаним і небезпечним, оскільки в Москві вже розробляли стратегію "розгорнутого соціалістичного наступу" (насамперед на селянство й національну інтелігенцію). Проте ідейний зміст цієї дискусії, її основні гасла залишились у пам'яті поколінь і не раз відлунювали в пізніших "крамольних" творах та виступах майстрів української культури, особливий вплив справивши, зокрема, на творчість поетів і прозаїків — шістдесятників та художників українського андеграунду 60—80-х рр.

Науковий поступ періоду "ренесансу". XX століття поставило на порядок денний проблему всебічного розвитку наукового потенціалу української нації як складника її культурного відродження. Здійсненню цього завдання тією чи іншою мірою сприяла дослідницька діяльність кафедр Київського, Харківського, Одеського (Новоросійського), Львівського та Чернівецького університетів, інститутів з окремих галузей знань, хоча її результати до революції 1917 р. здебільшого присвоювали "общерусская", а на західноукраїнських

Володимир Липський.

землях німецька, польська, румунська науки. У царині українознавства з його широким комплексом суспільствознавчих та гуманітарних дисциплін відзначились передусім вчені з вищих навчальних закладів Києва, Харкова, Львова, а особливо славнозвісне Наукове товариство імені Шевченка у Львові, Українське наукове товариство в Києві (з 1907 р.), деякі інші товариства і об'єднання науково-дослідницького спрямування.

Національна революція 1917—1920 рр. дала Україні в цій галузі таку найвизначнішу інституцію, як Українська академія наук (пізніше — Всеукраїнська академія наук, ВУАН), заснована за сприяння гетьманського уряду в листопаді 1918 р. Загальнонаціональне значення цього акту ще перед утворенням УАН окреслив її перший президент В.І. Вернадський, зазначивши, що вона буде "відпоручницею української нації у всесвітній спілці академій і завдяки своїй вільній та широкій організації під-

[23] Там само. — С. 573.

[24] Там само.

носитиме вільну організовану наукову працю на Україні в усіх її виявах" [25]. Заходами вищої влади УНР та Гетьманату в ці роки в Україні було створено й інші наукові установи — Педагогічну й Художню академії, відкрито перші українські університети в Києві та Кам'янці-Подільському.

У 1919—1920 рр. Українську академію наук успадкувала (та ще й неправдиво присвоївши собі честь її заснування) керована більшовиками радянська система. Така доля спіткала науку загалом та всі наукові установи в Україні.

Ставлення комуністичної партії до наукової, як і до всієї інтелігенції, визначалося двома взаємосуперечливими настановами. З одного боку, прагматичною потребою залучити до виконання завдань соціально-економічної модернізації країни всі необхідні для цього здобутки освіти і науки. З іншого — суворо класовий підхід до інтелігенції, особливо "старої", беззастережне прагнення до монодиктатури власної ідеології, нетерпимість до будь-яких, навіть потенційних, конкурентів у цій, а також загальногромадській площині породжували постійну підозрілість і жорсткий тиск з боку влади щодо самостійних у своїх поглядах вчених. У перші 10—15 років існування радянської держави, доки переважно насильницьким шляхом не були придушені опозиційні вияви серед інтелектуальної еліти, доки не були підготовлені більш "ангажовані" (а отже, й більш конформні) молодші кадри, переважно зі вчорашніх соціальних низів, і доки не розгорнулися широкі реконструктивні роботи в народному господарстві, які зумовили в науці відчутне кількісне переважання "техніків" над суспільствознавцями і гуманітаріями, "фізиків" над "ліриками", у партійно-державній політиці стосовно науки і вчених явно переважала друга тенденція, котра виявлялася у понятті "завоювання", у недовірі та придушенні.

Так само, як В. Ленін 1922 р. вислав з Росії за кордон дві сотні "небажаних" наукових авторитетів у царині філософії, історії, права та педагогіки, з України в 1922—1923 рр. було вислано на російську Північ та за кордон 70 професорів і кілька лікарів. Ще за рік заарештували й засудили за вигаданими політичними мотивами одного із засновників ВУАН, її віце-президента М. Василенка, академіка К. Харламповича, десятки професорів, наукових працівників різних галузей. Між громадянською війною та "мирними" часами радянський режим не гребував і прямим терором щодо вчених, інших діячів української культури. Збереглася, наприклад, досить виразна відповідь з Київської ЧК на запит голови Раднаркому УСРР Х. Раковського стосовно письменника і громадського діяча П. Стебницького, про звільнення якого клопоталась УАН. Так, у цьому документі йдеться, що Стебницький дійсно "был нами арестован на предмет истребления", хоча, на велике їх роздратування, "появилось одно обстоятельство, которое помешало его устранить..." [26]. Так прямо й просто "на предмет истребления" репресували сотні українських інтелектуалів.

Певна автономія академічної та університетської науки, яка традиційно зберігалася віддавна (з нею змушений був миритися і царський уряд), стала предметом особливо наполегливих контрзаходів з боку партії та влади. З університетами було вчинено звичним простим способом — їх ліквідували, пере-

[25] УАН в обороні діячів культури // Слово і час. — 1991. — № 12. — С. 78.

[26] *Матвєєва Л.* Віхи історії. — С. 7.

творивши на рядові інститути народної (передусім педагогічної) освіти. Складніше було з такою визначною, національно репрезентативною інституцією, як Академія наук. Свою обіцянку, зроблену 10 лютого 1919 р. після вступу червоних військ до Києва, виявляти підтримку й сприяння УАН щодо організації її наукової діяльності радянський уряд України в основному виконував, якщо йдеться про матеріальний бік справи (фінансування наукових робіт, щоправда аж надто скромне за тих умов, закріплення приміщень та земельних ділянок, "академічні пайки" для вчених і "охоронні грамоти" на їхні квартири й бібліотеки тощо). У жовтні особливо тяжкого 1921 р. постановою Раднаркому УСРР було створено спеціальний Комітет сприяння вченим. Проте партійно-державні структури не могли змиритися з бодай відносною самостійністю Академії, ідея якої була закладена в самому її статуті як самоврядної та демократичної наукової організації, особливо з незалежністю академічної науки від "єдино правильної" державної ідеології. Протягом цілого десятиріччя тривала боротьба, у якій з одного боку УАН намагалася зберегти хоча б рештки своєї автономії, з іншого — посилювався натиск влади з метою їх повної ліквідації. Навіть виведена з підпорядкування урядові, передана під оруду Наркомосу мало не як його окремий відділ й дедалі більш обмежувана в правах на самоуправління, УАН в очах партійного керівництва залишалася чужорідним тілом, "осередком буржуазної культури і політики" [27]. У 1928—1929 рр. під тиском партійних інстанцій, очолюваних Л. Кагановичем, у бажаному для них напрямі завершується реорганізація ВУАН, у черговий раз "удосконалюється" її статут, для забезпечення ідеологічного впливу до складу Академії передаються деякі інститути марксистсько-ленінських наук, а особовий склад поповнюється керівними діячами компартії та вченими-комуністами, серед яких — В. Затонський, О. Шліхтер, М. Скрипник, С. Семковський, В. Юринець. Хоча тодішній нарком освіти М. Скрипник домігся, щоб академіками ВУАН на тих же виборах 1929 р. було обрано відомих учених із Західної України — М. Возняка, Ф. Колессу, К. Студинського, В. Щурата, а також поета П. Тичину.

Данило Заболотний.

І тут же на українську інтелігенцію, зокрема науковців ВУАН та інших установ, чекав удар, який завдав непоправних втрат усій українській культурі й надовго скував передусім суспільні та гуманітарні науки. У липні того ж 1929 р. органи ДПУ заарештували віцепрезидента ВУАН академіка С. Єфремова, а разом із ним багатьох співробітників Академії, викладачів вузів, письменників, педагогів, студентів та ін.; розпочалася наскрізь сфальсифікована

[27] *Власовський І.* Нарис історії Української православної церкви (XX ст.): Частина перша. — Нью-Йорк, 1990. — С. 44.

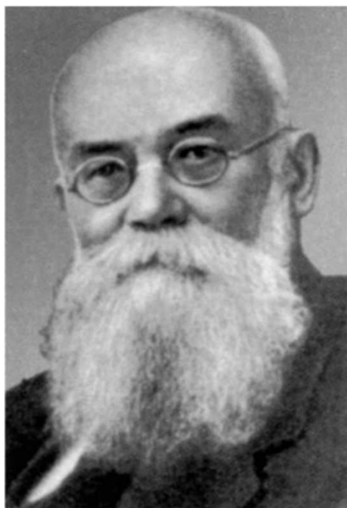
справа "Спілки визволення України" ("СВУ") — сталінщина оголосила новий похід проти України, її інтелігенції та культури.

Проте від політичних чинників, що позначилися на тривалій боротьбі режиму за "приборкання ідеологічно незалежних інтелектуалів", треба відділяти чинники об'єктивного порядку, які стимулювали розвиток наукової думки в нових історичних умовах. Серед них — загальне інтелектуальне піднесення суспільства в роки короткочасного "ренесансу" на грунті непу, суспільний попит на нові наукові знання у зв'язку з далекосяжними планами модернізації країни, наявність в Україні значних наукових шкіл, які сформувалися в дореволюційний період і прагнули логічного саморозвитку, і — момент особливо важливий — утверджений у 1923—1924 рр. курс на українізацію, що на певний відтинок часу створив сприятливий грунт для розвитку різних українознавчих дисциплін (дослідження в галузі вітчизняної історії, археології, економіки, права, етнографії, літератури, мови, фольклору, мистецтва тощо). У 20-х рр. ці чинники зумовили потужне і, головне, достатньо оптимальне, із соціокультурного погляду, зростання наукового потенціалу країни (під оптимальним тут мається на увазі певним чином врівноважене співвідношення між розвитком природничих та технічних, з одного боку, і соціогуманітарних наук — з іншого).

Авторитетними осередками наукових досліджень в радянській Україні 20-х рр. були численні комісії, кафедри, науково-дослідні інститути ВУАН, які стали основними структурними підрозділами в системі Академії дещо пізніше, в середині наступного десятиріччя, а також найвизначніші вищі школи з достатньо міцними, давніми традиціями. Серед них — Київський, Харківський, Одеський університети, перетворені на інститути народної професійної освіти, Інститут технічної механіки ВУАН, Київський політехнічний, Харківський технологічний, Український фізико-технічний (Харків) інститути, Дніпропетровський гірничий, Одеський фізичний інститути, ряд сільськогосподарських інститутів та численні дослідно-селекційні станції.

На західноукраїнських землях визначними науковими центрами були Львівський і Чернівецький університети, Львівський політехнічний інститут ("Львівська політехніка"), Сільськогосподарська академія в Дублянах, а в царині українознавства — передусім і головним чином Наукове товариство імені Шевченка (НТШ) з його численними секціями, працьовитими вченими і багатопрофільними та систематичними науковими виданнями, хоча після поразки ЗУНР Товариство провадило свою діяльність за вельми несприятливих умов польської окупації.

Видатними організаторами української науки, творцями значних дослідницьких напрямів і шкіл були вчені зі світовими іменами: природознавець В. Вернадський, історик М. Грушевський, орієнталіст і український філолог А. Кримський, мікробіолог та епідеміолог Д. Заболотний, патофізіолог О. Богомолець. На тривкій базі, створеній попередніми поколіннями українських вчених, сформувалися широковідомі в науці школи Д. Граве і М. Кравчука (математика), М. Крилова та М. Боголюбова (математична фізика), Л. Писаржевського (фізична хімія), С. Толочка (хімія), І. Шмальгаузена (ботаніка), С. Тимошенка (механіка; вчений 1920 р. емігрував), В. Чаговця та О. Леонтовича (фізіологія людини й тварин), Є. Патона (електрозварювання), В. Юр'єва (генетика й селекція), М. Стражеско, Ф. Яновського, В. Філатова (медицина).



Михайло Грушевський.

У ВУАН, що базувалася у Києві, та в більших центрах України — Харкові, Дніпропетровську, Одесі, Вінниці, Полтаві, Чернігові, Житомирі, Ніжині тощо — на базі вищих шкіл та наукових товариств розгортається дослідницька робота в галузі суспільних і гуманітарних наук. Українознавчі дисципліни, природно, опинилися в центрі уваги — після короткого, ускладненого воєнними обставинами періоду УНР та Гетьманату, вони, по суті, вперше в історії були державно інституціоналізовані як важливі предмети наукового студіювання та викладання в школах. Саме в ці часи, починаючи з 1917—1920 рр., до українознавчих тем звертаються вчені, які починали свою діяльність у лоні російської науки і культури, а тепер стали відомими дослідниками-україністами. Серед них — літературознавці, мовознавці, етнологи, фольклористи О. Білецький і Л. Булаховський, які створили власні наукові школи, А. Лобода, Б. Якубський, І. Айзеншток, О. Назаревський, М. Грунський та ін.

Глибокі знання і кипуча енергія видатного українського історика М. Грушевського зробили його після повернення в Україну (1924) однією з центральних постатей ВУАН, головою великої школи істориків України. Він наснажив новою силою та надав розмаху роботі історично-філологічного відділу Академії, заснував у ВУАН науково-дослідну кафедру історії України, створив науковий журнал "Україна" (1924—1930) і був його незмінним редактором, працюючи водночас над власними капітальними дослідженнями "Історія України-Руси" та "Історія української літератури". Праці тогочасних істориків, економістів, працівників, які гуртувалися переважно навколо ВУАН — Д. Багалія, Д. Яворницького, М. Слабченка, М. Василенка, Н. Полонської-Василенко, А. Козаченка, Л. Окіншевича, О. Гермайзе, О. Оглобліна, М. Птухи, К. Воблого, — є цінним, досі належно не освоєним наступниками пластом української суспільствознавчої науки. Із не меншим запалом і ретельністю розробляли проблеми теорії та історії української літератури, мови, мистецтва, фольклору, крім щойно згаданих вчених, філологи А. Кримський, С. Єфремов, В. Перетц, С. Смаль-Стоцький, Є. Тимченко, О. Синявський, М. Возняк, К. Студинський, мистецтвознавці та етнографи М. Біляшівський, Ф. Шміт, Ф. Колесса, В. Гнатюк, Ф. Ернст, М. Грінченко, К. Квітка. Яскравою сторінкою історії української науки є видавнича діяльність ВУАН, зокрема її історично-філологічного та соціально-економічного відділів, — численні "Записки", "Збірники", тематичні серії тощо. За якихось шість-сім років вони уклали своєрідну малу бібліотеку, напрочуд цінну за своїм науковим змістом. Сюди ж треба додати і перші книги, які встигла видати очолювана С. Єфремовим Комісія ВУАН з видання пам'яток нової української літератури.

Микола Василенко.

Українознавство успішно розвивалося і в інших наукових структурах, починаючи з тодішньої столиці України — Харкова. Тут з 1926 р. працював Науково-дослідний інститут Тараса Шевченка, в якому вивчалася біографія і творчість митця. 1936 р. його було переведено до Києва, він увійшов до складу Академії наук України як один з академічних закладів — Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка. У Дніпропетровську знаним центром дослідження історії запорозького козацтва, а також археології, етнографії, фольклору регіону став очолюваний Д. Яворницьким Крайовий історико-етнографічний музей. В Ніжині професор місцевого ІНО В. Рєзанов науково опрацював і видав тексти "шкільної драми" XVI—XVIII ст. (чотири випуски). Збірники наукових праць з питань економіки, права, історії, етнографії, літератури, мовознавства виходили в ряді більших міст України. Достатньо уваги приділяли вивченню історії, культури, побуту національних меншин, які мешкали в Україні. У 1919—1920 рр. у Києві як осередок наукової полоністики існував Польський університетський колегіум, тоді ж при УАН створена Єврейська історико-географічна комісія (пізніше — Кабінет єврейської культури), широко розгорнуто вивчення історії та культури Молдови в містах АМСРР, що тоді як автономна республіка входила до складу УСРР. Показовим прикладом широти кругозору тодішньої української науки може бути діяльність керованої В. Ріттером та А. Ковалевським Української асоціації сходознавства, що існувала у Харкові в 1927—1930 рр. і видавала журнал "Східний світ".

У порівняно сприятливих (але й посвоєму обмежених і загалом "передгрозових") умовах, які склалися в 20-х рр., українська наука, як і вся культура, випромінила потужну інтелектуальну енергію і кращими своїми досягненнями здобула визнання в країні та світі.

Духовність у протиборстві з ідеологією. Якщо більшість галузей культури більшовицький режим так чи інакше обмежував у можливостях вільного розвитку, намагаючись підкорити їх своєму ідеологічному диктатові, то існувала така сфера віковавньої народної культури, з якою він відкрито і здебільшого брутально боровся, домагаючись повного знищення "противника". Це релігія та церква, головним чином християнська (православного та греко-католицького обряду), а разом з ними й ряд інших конфесій, що існували в Україні як окремі віросповідні меншини (іудаїзм, іслам, кришнаїзм та ін.).

Проблему взаємин церкви та держави українські уряди від весни 1917 р. намагалися розв'язати по-різному. Керівники українських соціалістичних партій, що формували політику Центральної Ради — насамперед В. Винниченко й М. Грушевський — вважали релігію приватною справою громадян і на

цій підставі фактично не втручалися в питання церковного життя та відносин держави з церквою. З боку тодішніх урядів УНР не знайшло, зокрема, належної підтримки прагнення значної частини українського духівництва звільнитися від підпорядкування Московській патріархії, чого вимагали інтереси національного відродження. Уряд гетьмана Скоропадського задекларував у червні 1918 р. "невідділення" церкви від держави [28] і висловив намір прагнути до автономії української церкви щодо Москви, але в невизначеному майбутньому, поки що ж недвозначно підтверджував її залежність від Московського патріарха. Новий уряд УНР (Директорія), що утворився після повалення Гетьманату, законом від 1 січня 1919 р. "Про автокефалію Української православної церкви" проголосив її незалежність (автокефальність) і передачу всього управління її справами до рук Українського церковного Синоду, що призначається найвищими урядовими інстанціями. Так, було підтверджено, що Директорія стояла "не на засаді відокремлення Церкви від Держави, а на засаді союзу між ними, можливо, навіть з деяким перебільшенням державних впливів у внутрішньому житті церкви" [29]. Утім історичного часу на реалізацію цих засад останні уряди УНР уже не мали.

Керована більшовиками радянська держава, трактуючи релігію, згідно з марксистським вченням, як "опіум для народу" (К. Маркс) і "один з видів духовного гніту" (В. Ленін), від перших днів свого існування повела наступ на церкву в усіх сферах — політичній, адміністративній, ідеологічній, економічно-майновій. Услід за декретом Раднаркому РСФРР від 2 лютого 1918 р. "Про відокремлення церкви від держави і школи від церкви" аналогічний декрет під такою самою назвою 22 січня 1919 р. ухвалив Тимчасовий Робітничо-Селянський уряд України. Згідно з новим законодавством церква усувалася від участі в управлінні державою і позбавлялася державного протегування, а в школах ліквідовувалося викладання релігійного вчення та виконання пов'язаних із цим обрядів.

Слід зважати, що далекогляднішi представники духівництва ще в передреволюційні часи відчували потребу в певному відмежуванні релігії від держави, оскільки на репутації церкви негативно позначалося її фактичне зрощення з царизмом, вірне слугування інтересам владних верхів. Однак відокремлення, здійснене на більшовицький лад, не було цивілізованим розподілом прав і функцій між двома суспільними інституціями, тобто рішенням, яке в кінцевому підсумку забезпечувало б справжню свободу совісті для віруючих і невіруючих громадян країни. Як справедливо стверджує уже цитований історик церкви, цей акт не має нічого спільного з принципами релігійної толеранції і свободи в демократичних державах. І хоч у згаданому декреті проголошувалося, що кожний громадянин може "сповідувати будь-яку релігію або не сповідувати ніякої. Всякі позбавлення прав, що зв'язані з сповіданням будь-якої віри або несповідання ніякої, скасовуються" [30], — ці положення залишились, по суті, формально-юридичною декларацією, які влада проголошувала на кожному кроці. Владні інстанції всіляко обмежували саме право, "зв'язане з сповіданням будь-якої віри", часто зводили нанівець можливість для вірян здійснювати ті або інші релігійні відправи та обряди.

[28] Там само. — С. 63.
[29] Там само. — С. 296—297.
[30] Там само.

В. Чалієнко. Антирелігійний карнавал. 1930—1931.

Ставлення комуністичного уряду СРСР до церкви протягом семи десятиріч зазнало певної еволюції, в 40-ві—80-ті рр. навіть досить значної (з виразним акцентом на протегуванні, а подекуди навіть на примусовому насаджуванні російської православної церкви). Проте впродовж перших двох пореволюційних десятиріч ставлення до церкви було здебільшого жорстко негативним. У церкві, не говорячи вже про ідеологічне її відкидання, влада постійно відчувала вогнище прихованої чи дійсної опозиції, тож певні відтінки у ставленні державних органів до різних церковних течій зумовлювалися лише тимчасовими тактичними міркуваннями. (Суворо поборювались, наприклад, консервативна, промонархічна "тихонівська" (за іменем тодішнього Московського патріарха) церква, трохи гнучкішою була політика щодо модернізаторських напрямів — "обновленської", "живої", а на початку навіть до української автокефальної церкви як опозиційної до тієї ж "тихонівщини".)

Пропагувалося відокремлення церкви від держави, насправді ж існувало постійне втручання влади у церковні справи: від грубо насильницьких дій і до хитромудрих інтриг у середовищі самого кліру, здійснюваних "фахівцями" з таємної поліції. Нескінченні репресії щодо служителів культу, які стали особливо масовими наприкінці 20-х і впродовж чи не всіх 30-х рр.: конфіскації церковних цінностей під приводом збору коштів на допомогу потерпілим від голоду в 1921—1922 рр., широка практика закриття церков, стягнення надмірних податків із церковних парафій, зняття дзвонів та інші, часом аж надто вигадливі вияви адміністративної сваволі — усім цим рясніють сторінки історії церкви в Україні ще за порівняно "мирних" часів непу. У роки "великого перелому" та "соціалістичної реконструкції" усе згадане доповнилось уже цілковито варварськими руйнуваннями, висадженням у повітря багатьох храмів, інших церковних споруд, у тому числі безцінних пам'яток старовини, витворів високого архітектурного мистецтва. Так, в

К. Косаревський. Небесний човник. 1990.

одному лише Києві були знищені (переважно в першій половині 30-х рр.) Михайлівський Золотоверхий монастир (XI—XII ст.), пам'ятка українського бароко XVII ст., збудований коштом І. Мазепи, Миколаївський собор на Печерську, Братський монастир на Подолі, в якому було створено первісне ядро Києво-Могилянської академії, Братський Богоявленський собор (XVII ст.) і збудована С. Ковніром дзвіниця при ньому, Успенська (XII ст.) та Петропавлівська церкви, церква Різдва Христового на Подолі, побудована І. Григоровичем-Барським дзвіниця Кирилівського монастиря та ще чимало цінних пам'яток церковної, а отже, загальнокультурної старовини [31].

На таку, по суті, страшну карикатуру перетворилась раціоналістична культурно-просвітницька традиція XVIII—XIX ст., яку начебто брався продовжувати більшовизм — стверджувати й формувати у людей науковий світогляд, заперечувати й розвінчувати "застарілі", "забобонні" уявлення про людину і світ. Лівацький світоглядний радикалізм і вроджена схильність до тоталітарних методів засліпили більшовикам очі: вони не зважали на цінні поклади загальнолюдського морального змісту, які містить у собі будь-яка релігія, зокрема християнська, як і загалом на те, що є "науковим" і "ненауковим", застарілим і незастарілим у духовному житті новочасного суспільства. Наведемо слова мислителя-раціоналіста XX ст. Е. Фромма, який, розрізняючи в християнській релігії авторитарне і гуманістичне начала, так говорить про один з елементів останнього: "Один із аспектів релігійного досвіду — подив, зачудування, усвідомлення життя і власного існування, загадка людського стосунку до світу. Існування — моє власне та інших людей — не щось саме собою зрозуміле, це проблема, не відповідь, але запитання... Той, хто ніколи не дивувався, не дивився на життя і на власне існування як на феномени, що вимагають відповідей — при цьому, що є парадоксом,

[31] Там само. — С. 296—297.

єдиними можливими відповідями є лише нові запитання, — навряд чи зрозуміє, що таке релігійний досвід"[32]. Ідеться, по суті, про духовні настрої, що ведуть до пошуків гуманістичного сенсу життя, і хоча значна частина людей провадить їх нерелігійним шляхом, релігія відкриває свої можливості, нерідко більш доступні для масової свідомості, аніж шляхи наукових абстракцій.

Отже, можливість культурного, інтелектуального діалогу між наукою і "ненауковими" формами свідомості (релігія, різні види спіритуалізму) була з самого початку відкинута.

Здійснювана з широким розмахом антирелігійна пропаганда здебільшого не мала нічого спільного ні з толерантністю до інших переконань, а ні з поширенням дійсно свідомих, випрозорених освітою і наукою атеїстичних поглядів. Тому й не є дивним, що гоніння на релігію, зневажання й приниження почуттів вірян нерідко давали протилежний, часом зовсім несподіваний ефект. Очевидець зазначав: «Церква ніби ліквідується, але в дійсності релігійна акція потайки зміцнюється, час від часу вибухає епідеміями містичного захоплення, а то й часто кликушества... як проявлення ікон, обновлення церковних бань та інших "чудес" і "знаменій"»[33]. Ще більш очевидною є шкода, якої завдало примітивне безбожництво віковим основам народної етики й моралі: безоглядне руйнування "старого" — і нічого позитивного, емоційно й духовно привабливого натомість, що потім оберталося посиленням люмпенської психології тотального етичного нігілізму, характерної для певних прошарків пореволюційного суспільства.

У мозаїці численних течій, які після революції виникли в лоні панівної в Україні православної церкви, значну увагу привертає історія руху за українську автокефальну, незалежну від Московського патріархату православну церкву. Цей рух наснажений був і вимогою повернути українському православ'ю той статус, який воно мало до 1686 р., коли Петро І перевів його під юрисдикцію Москви, і прагненням щільніше поєднати, національно консолідувати православну церкву України шляхом українізації мови богослужіння, проповідей, а отже, й культових книг.

Заснована на Всеукраїнському церковному соборі в жовтні 1921 р. Українська автокефальна православна церква (УАПЦ) здобула прихильність хай і меншої, але все ж доволі значної частини православних вірян України: 1927 р. вона мала 1038 парафій, тоді як Руська православна церква — 4923. Діяльність її розгорталася за умов сильної протидії церков Московського патріархату, з одного боку, і щодалі тяжчого тиску державних органів — з іншого: загальна антицерковна політика тут поєднувалася з обвинуваченнями у націоналізмі, "петлюрівщині", вигаданій участі у вигаданій "СВУ" і т. п. Переслідування цієї церкви державною владою було чи не найгострішим. З даних, наведених у додатках до опублікованої в Канаді книги глави УАПЦ митрополита В. Липківського, можна судити, що з 34 єпископів цієї церкви було репресовано не менше 28 осіб, включаючи самого митрополита[34] (за іншими даними, репресували всіх єпископів УАПЦ). Скрута посилювалася і внутрішніми розходженнями та розколами, а також тим, що

[32] *Фромм Е.* Психоанализ и религия // Сумерки богов. — Москва, 1990. — С. 205.

[33] *Антонович Д.* Українська християнська церква в сучасності // Українська культура: Лекції. — Київ, 1993. — С. 218.

[34] *Липківський В.* Історія Української Православної Церкви. — Вінніпег, 1961. — Розділ VII. Відродження Української Церкви: Додаток, ч. 14. — С. 34—38.

УАПЦ довелось розпочинати свою діяльність, так би мовити, з нуля: не було ієрархії, парафій (тобто вони часто, за виразом ієрарха, бували "змінними"), культових приміщень, навчальних закладів. Зрештою під тиском державних органів, насамперед ДПУ, III Всеукраїнський православний собор у січні 1930 р. змушений був проголосити саморозпуск УАПЦ. Її парафії продовжували існувати у Західній Україні та діаспорі, а з кінця 80-х рр. почалося відродження автокефальної церкви і у Східній Україні [35].

З-поміж інших українських християнських церков найбільшою, після православної, була греко-католицька, що мала велику кількість вірян, переважно у Західній Україні, а також у діаспорі. Історія цієї церкви теж була складною і драматичною — як у міжвоєнні часи, "під другою Польщею", так і в 40-ві та наступні роки, коли її, по суті, силоміць ліквідовували радянські державні органи. Взагалі ліквідація, знищення, зруйнування, заборона, утиски, обмеження — терміни, яких історикам доводиться надто часто вживати, коли йдеться про історію церкви протягом семи останніх десятиліть на теренах нинішньої незалежної соборної України. Звідси, за законами протидії, — і той сплеск глибших чи поверховіших релігійних тяжінь та почуттів, який можна спостерігати в масовій свідомості нашого часу.

За межами радянської України. Упродовж останніх трьох століть, а особливо на початку XX ст. українці є одним із найбільш розділених між різними державами й краями етносів — ближчою аналогією тут можуть бути хіба що поляки чи ірландці. На території УСРР наприкінці 1932 р. проживало трохи більше двох третин всіх українців, решта, близько 12 млн, мешкала за тодішніми кордонами України. Переважна частина з них жила на споконвічних українських землях, які після Першої світової війни входили до складу Польщі, Румунії та Чехословаччини (Галичина й Волинь, Буковина, Карпатська Україна). Чималі етнічні групи українців загальною чисельністю понад 5 млн осіб проживають на теренах Росії, Казахстану, Молдови, Білорусі. Сотні тисяч, а в наступних поколіннях назагал кілька мільйонів українців осіли, створивши здебільшого досить міцні етнічні групи, на землях Канади, США, Бразилії, Австралії; значно меншою є українська діаспора у країнах Західної Європи — у Німеччині, Франції, Англії тощо. У всіх цих краях двадцяте століття ознаменувалося починаючи з 10—20-х рр. помітним розвитком, а інколи й потужною активізацією українського громадського та культурного життя. Щодо Західної України, зокрема Галичини, точніше буде вести мову про особливо прикметний ступінь громадсько-культурної зрілості та організованості українців, який був підготовлений відомим ходом процесів і подій у попередньому столітті.

Правдиве уявлення про цілісність української культури і масштаби духовного потенціалу нації можна скласти, лише охоплюючи поглядом різноманітні, а нерідко й різнорівневі процеси культурної творчості, здійснювані активнішою частиною етносу на всіх землях його проживання. Формування такого цілісного уявлення, яке є важливим джерелом і складовою частиною національного самоусвідомлення, аж ніяк не сприяло інтересам імперської політики біль-

[35] Історія християнської церкви на Україні: Релігієзнавчий довідковий нарис / За ред. О.С. Онищенка та ін. — Київ, 1991. — С. 77—80.

шовизму, і тому в радянській Україні послідовно й неухильно проводилась політика замовчування такого процесу. Відомості, скажімо, про життя на споконвічних, на той час ще не "возз'єднаних" західноукраїнських землях, відділених від основного етнічного масиву лише річкою Збруч, старанно просівалися під кутом зору обумовленої мети політичної пропаганди та полеміки. Заради належної об'єктивності слід, щоправда, пам'ятати, що приблизно так само діяли щодо інформації про життя на "підсовєтській Україні" і влада та відповідно заангажовані політичні групи в державах, до яких входили ці землі. Однією з відносно повніших оглядових робіт про життя української діаспори є книга С. Наріжного "Українська еміграція: Культурна праця української еміграції між двома світовими війнами" (Прага, 1944). Однак вона, як і будь-які інші джерела подібної інформації, була повністю "закритою" для радянського читача. Лише в новітні часи в Україні з'явилися окремі оглядові праці, що ознайомлюють читача з явищами і процесами громадсько-культурного життя українців за кордоном, включаючи й відомі українські ареали на території Росії та інших країн колишнього СРСР [36], що від самих 30-х рр. було цілком недоступним для громадян УСРР.

Взаємодія культури, яка створювалася в межах радянської України, з культурними процесами, що відбувалися в українських регіонах і етнічних групах тогочасного зарубіжжя, була і неодновимірною, і змінною в різні історичні періоди. Зрозуміло, що відносні свободи, які в "мирні" роки непу здобула українська мова й культура, досить широка державна їх підтримка, в тому числі політика українізації, незаперечні творчі досягнення письменників, митців, учених республіки до певного часу викликали жвавий інтерес української діаспори, посилювали прагнення до взаємознайомлення, культурного співробітництва. Хоча, з іншого боку, чимало груп місцевої інтелігенції в Західній Україні, як і переважна більшість представників політичної еміграції, серед них багато визначних інтелектуалів і митців (за словами Д. Дорошенка про празький осередок еміграції — "половина колишнього українського Києва"), — посідали різко негативну позицію щодо радянського режиму в Україні, піддаючи його всебічній критиці й пристрасному запереченню. Звичайно, з обох боків (хоча "першість" була за офіційною пропагандою з УСРР) при цьому продемонструвалися усі крайнощі політико-ідеологічної боротьби. Водночас ця боротьба підтверджувала — хоч яким парадоксальним це видається — ту ж таки національно-культурну цілісність інтелектуального, духовного буття розколотої нації.

Як соціально-економічне, так і громадсько-культурне життя українського етносу за межами тодішніх його державних кордонів (ідеться про кінець 10-х і 20-ті рр. XX ст.) являло собою мозаїчну, доволі строкату картину.

Багатобарвною і сповненою внутрішньої динаміки ця картина постає насамперед у Галичині — при тому, що державно-політичні умови для українців тут склалися несприятливо: після поразки ЗУНР цей край, так само, як і Волинь, опинився в складі Польщі, під її

[36] Див.: Українці у зарубіжному світі / За ред. А. Шлепакова. — Київ, 1991; Зарубіжні українці: Довідник. — Київ, 1991; *Трощинський В.П.* Міжвоєнна українська еміграція як історичне і соціально-політичне явище. — Київ, 1994; *Винниченко І.* Українці в державах колишнього СРСР: Історико-географічний нарис. — Житомир, 1992; Українська діаспора: Наук. зб. — Київ; Чикаго, 1992—1994.

владою, за своєю суттю окупаційною. Авторитарна Польська держава (що тяжіла до колоніал-шовінізму та асиміляторства) майже у всіх сферах життя ставила українців у нерівноправне становище відносно поляків, всіляко урізаючи, зокрема, навіть ті можливості для початкової та середньої освіти рідною мовою, які вони мали в складі Австро-Угорщини, а про вищу годі було й говорити. Вияви незадоволення і протесту придушували — йдеться про рубіж 20—30-х рр. XX ст. — кривавими пацифікаціями, особливо лютими на Волині й Поліссі. Та хоч який суворий режим, особливо з початком 30-х рр., встановила польська влада на “східних кресах”, у країні все ж зберігалися деякі рештки буржуазної демократії, і їх зуміли обернути на свою користь українські національно-культурні сили. Тривала наполеглива боротьба за національну освіту, у якій, проте, так і не вдалося досягти достатньо істотних поступок у системі шовіністичної шкільної політики Польської держави; за всіх зусиль громадськості рівень письменності серед українського населення залишався низьким — 1939 р. він становив лише 28 %.

Неабиякі наслідки дало розгортання кооперативного руху та різних форм взаємодопомоги, які охопили переважно українське селянство, що потерпало від малоземелля та злиднів. Широку культурно-просвітницьку діяльність провадило товариство “Просвіта”, яке налічувало в Галичині 360 тис. членів, значну мережу видань мала українська преса, розвивалася книговидавнича справа, досить інтенсивним було літературно-мистецьке життя. Національні прагнення українців підтримувала й церква — найвпливовіша греко-католицька, а також (на Волині й Поліссі) православна. Водночас потужним джерелом натхнення, а почасти й впливу, стали для значної частини галичан творчі процеси, що розгорталися в 20-х рр. на культурному терені радянської України.

За міжвоєнних часів у Галичині та на Буковині продовжували більш чи менш активну творчу працю такі письменники й митці старшого покоління, як В. Стефаник, О. Кобилянська, М. Черемшина, Уляна Кравченко, О. Маковей, К. Гриневичева, Н. Королева, Т. Бордуляк, В. Пачовський, П. Карманський, режисери й актори Й. Стадник, С. Стадник, І. Рубчак, художники І. Труш, Олена Кульчицька, О. Новаківський, О. Курилас, П.І. та П.П. Холодні, композитори С. Людкевич, В. Барвінський, Н. Нижанківський та ін. Це створювало прикметну обставину, що стала важливим чинником усього культурного життя, а саме давала молодшим, попри всі мистецькі “стрибки” і “розриви”, те відчуття національно-культурної спадкоємності, живої тяглості традицій, яке, на жаль, з багатьох причин було порушене в цей час на землях УСРР.

Літературні організації та угруповання, що виникають у цей час навколо журналів, відображають різні світоглядно-естетичні спрямування та нурти в письменницькому середовищі. Вчорашні січові стрільці, співці боротьби за визволення України на фронтах Першої світової війни — поети В. Бобинський, О. Бабій, Р. Купчинський, Ю. Шкрумеляк — об’єднуються 1922 р. в групу “Митуса”, яка прагне продовжувати мистецькі пошуки в дусі недавнього символістського “Музагету” (Київ), але досить швидко розпадається, а учасники її розходяться в різні, навіть протилежні сторони. Безпосередня близькість до радянської України з її начебто “найпрогресивнішим” суспільним ладом, знадливими для певних кіл революційними гаслами загалом посилювала ідей-

не розмежування між різними течіями і напрямами в середовищі галицької інтелігенції. Прорадянські, помірно ліві позиції обстоював журнал "Нові шляхи", редагований письменником, колишнім міністром уряду ЗУНР А. Крушельницьким, котрий пізніше з трьома синами переїхав на проживання у "червону Україну" і там 1934 р. загинув у катівнях ДПУ. Послідовниками пролетарської ідеології задекларували себе учасники угруповання, згуртованого навколо журналу "Вікна" (редактори В. Бобинський, С. Тудор), і трохи пізніше створеного літературного об'єднання "Гроно", творче обличчя якого визначали імена таких прозаїків, поетів, драматургів, як Я. Галан, О. Гаврилюк, П. Козланюк, Я. Кондра та вже згадані В. Бобинський, С. Тудор. Письменники і публіцисти різко протилежної — націонал-радикальної орієнтації групувалися здебільшого довкола журналу "Літературно-науковий вісник" (пізніше "Вісник"), очолюваного Д. Донцовим, який прагнув запалити молодь "новими" ідеями войовничого ("інтегрального") націоналізму і культом "сильної людини". Щоправда, публіцистична обдарованість самого Дмитра Донцова та солідна традиція, що стояла за журналом у минулому, приваблювали до нього й деяких незаангажованих письменників.

Серед журналів незалежно-естетичної орієнтації, що опонували "Вісникові", найпомітнішим був тижневик "Назустріч", напрям якого назагал визначали такі непересічні творчі особистості, як критик і поет М. Рудницький, поет, маляр, критик С. Гординський і найвидатніший поет тогочасної Західної України Б.-І. Антонич. Для перших двох була особливо характерною орієнтованість на витончену художню культуру Заходу, передусім французьку, яку обидва замолоду студіювали в Парижі. На території тодішньої Польщі (у Львові та Варшаві) виходили й такі літературно-художні часописи, як "Поступ" (орган групи католицьких письменників "Логос"), "Дажбог", недовгий час редагований Б.-І. Антоничем, та варшавський часопис "Ми".

У Галичині та на Волині міжвоєнних часів видавали й чимало іншої української періодики (не кажучи вже про політичну): мистецької, просвітницької, кооперативної, спортивної. Різного роду й напряму журнали, газети, альманахи (утім, їх наклади були невеликі, а самі видання часом зовсім епізодичні) виходили майже в усіх більших містах краю — Станіславі, Тернополі, Перемишлі, Яворові, Сокалі.

Значного рівня досягнуто було і в розвитку різних галузей мистецтва. У Галичині тривало активне творче змагання режисерів і театрів, що сповідували принципи як модерних мистецьких шкіл, так і традиційного реалістично-побутового театру. Отримали визнання передусім колективи таких театрів, як Новий львівський театр, Національний театр у Львові (режисери Й. Стадник, О. Загаров), деякі місцеві й пересувні театри. Здобутки образотворчого мистецтва значною мірою визначалися працею художників, об'єднаних у заснованій П. Ковжуном та С. Гординським Асоціації незалежних українських митців (Й. Курилас, І. Труш, Р. Лісовський, М. Осінчук, Я. Музика) та в Гуртку діячів українського мистецтва (ГДУМ), очолюваному М. Голубцем та П. Холодним-молодшим.

У міжвоєнний період продовжувалася різногранна дослідницька та видавнича діяльність НТШ. Визначну цінність мають неперіодичні, але численні за кількістю виданих номерів "Записки НТШ" (з 1892 до 1937 р. — 155 томів), "Праці комісії шевченкознавства", видання з історії України, етнографії та фольклору. У 20-х рр. НТШ нефор-

мально, але подеколи досить дружньо співробітничало з ВУАН. Так само, як ліві культурні діячі Галичини — з письменницьким об'єднанням "Західна Україна", що діяло до 1933 р. в Харкові.

І більші, й менші культурні здобутки давалися, зрозуміло, нелегко — головно в постійній протидії колонізаторській політиці Польської держави. Отже, ґрунтувалися "лише на зусиллях і жертовності самого українського громадянства" [37].

По-іншому склалися умови для українців в окупованій Румунією Буковині, де до 1928 р. навіть не був скасований воєнний стан. Українська школа та майже всі вияви національно-культурного життя корінного населення перебували під суворою забороною. Втім зовсім недовго (1923—1924) виходив журнал "Промінь", у якому серед інших авторів друкувались О. Кобилянська та О. Маковей; зуміло також вижити музичне товариство "Буковинський Кобзар".

У Закарпатті, що входило до складу Чехословаччини, діяли товариство "Просвіта", "Руський театр" під керівництвом М. Садовського, потім О. Загарова, "Руський хор", різні педагогічні товариства та об'єднання, що видавали підручники для шкіл та популярні книжки для народу [38]. Виходили українські журнали "Наша земля" (редактор В. Гренджа-Донський), "Наш рідний край", "Пчілка", в художній літературі дедалі відомішими ставали імена письменників О. Маркуша, Л. Дем'яна, Ф. Потушняка, Марка Бараболі.

Після 1917 р. під загальним впливом революційних подій і, зокрема, визвольних змагань в Україні пожвавішав національно-культурний рух і в східній українській діаспорі — у тих регіонах РСФРР та інших республік, де значну частину місцевого населення становили українці, а також у великих містах, де існували більш або менш численні громади українців.

20-ті рр. XX ст. ознаменовані відновленням українського культурного життя на Кубані. Політика українізації, яку провадили в УСРР, знаходить відгук і тут. Для численного в цьому краї українського населення створюються десятки шкіл з національною мовою викладання, засновується Український педагогічний технікум, відкривається українське відділення в Краснодарському педагогічному інституті, український репертуар посідає чільне місце в програмах Кубанського козачого хору. В ці роки тут видавалася українська крайова газета "Червоний прапор", виходили також місцеві українські газети, існували різноманітні культурно-освітні об'єднання. Кінець усіх цих національних інституцій був, як і в радянській Україні, трагічним: постановою Північно-Кавказького крайвиконкому від 26 грудня 1932 р. всі вони були заборонені як "легальні форми опору Радянській владі", які, мовляв, "прагнуть створити під цим прикриттям контрреволюційні організації" [39]. Ще трагічнішою була доля людей, причетних до цих організацій...

На Далекому Сході після розгрому більшовиками українських національних організацій, які в 1920—1922 рр. відіграли значну роль у створенні Далекосхідної республіки [40], в середині

[37] Див.: *Ільницький М.* Західноукраїнська і емігрантська поезія 20—30-х років. — Київ, 1992. — С. 8—12.

[38] Див.: Історія української літератури XX ст.: У 2 кн. — Київ, 1994. — Кн. 1. — С. 106.

[39] Див.: *Чумаченко В.* Товариство української культури на Кубані // Слово і час. — 1993. — № 4. — С. 70.

[40] *Макар О.* Іван Світ та історія українського життя на Далекому Сході та Сибіру // Українська діаспора. — 1992. — Ч. 2. — С. 119—138.

20-х рр. з новою силою розгортається український культурно-освітній рух. На Зеленому Клині створюється 17 українських національних районів, засновується мережа українських шкіл. У Благовєщенську в 1926—1932 рр. існував Український педагогічний інститут, у Хабаровську українською мовою виходила щоденна газета "Соціалістична перебудова". Усі ці вияви національно-культурної автономії українців у середині 30-х рр. розчавило нещадне імперське колесо.

Значними осередками українського культурного життя в Росії за тих часів були Петроград (пізніше — Ленінград) і Москва. Колишню російську столицю Санкт-Петербург українці за часів відносних "полегшень" не раз використовували як певну базу для видання своїх книжок та періодики (українська друкарня П. Куліша і журнал "Основа"; пізніше, після 1905 р. — часописи "Вільна Україна" та "Український вісник"). У Петрограді 1918 р. було споруджено пам'ятник Т. Шевченкові, 1920 р. засновано Український драматичний театр ім. Т. Шевченка, пізніше тут якийсь час працював театр "Жовтень", із середини 20-х рр. до 1933 р. існувало Товариство дослідження української історії, письменства і мови, до роботи якого долучилися В. Перетц, В. Пічета, В. Андріанова-Перетц, І. Єрьомін, І. Айзеншток та ін. У Москві, де перед революцією 1917 р. виходив журнал "Украинская жизнь", а в 1917—1918 рр. — часописи "Шлях", "Промінь", за радянських часів існувало об'єднання українських письменників "Село і місто" (В. Гадзінський, Г. Коляда, К. Буревій та ін.); протягом недовгого часу працював Державний український театр РСФРР, — тоді Москва ще дозволяла собі загравати з численними національними громадами, що входили до складу населення усього Радянського Союзу. 1929 р. тут було проведено перший тиждень української літератури. У такий спосіб було започатковано декади національних літератур та мистецтв у столиці СРСР з їх виразно двозначним політико-ідеологічним змістом: демонстрація "розквіту" як діалектичного, мовляв, переходу до "злиття". Українське громадсько-культурне життя у цей час помітно активізується у суміжних з Україною районах Воронежчини і Курщини, переживає стадію пробудження і перших організаційних починань у Молдові, Казахстані [41], Білорусії, а також країнах Балтії [42].

Найбільшу частину української інтелектуальної еліти в діаспорі становила пореволюційна еміграція, яка розвивала в різних умовах і формах культурне життя нації. Більші чи менші осередки вона утворила на початку 20-х рр. у багатьох країнах Європи (пізніше — Америки). До таких еміграційних культурних центрів, де провадили активну наукову, літературну, мистецьку, видавничу діяльність, належали столиці та більші міста ряду держав Центральної та Західної Європи. У Варшаві певний час перебували керівники українського уряду "в екзилі" на чолі з С. Петлюрою та А. Лівицьким, діяли Український науковий інститут, Православний митрополичий архів-музей, видавалися українські журнали "Ми", "Наша культура", "Рідна мова" (у м. Каліші — "Веселка"), перебувало літературне угруповання "Танк" (Є. Маланюк, Ю. Липа, Н. Лівицька-Холодна, О. Теліга, Л. Мосендз), у Кракові розгортало свою роботу Українське видавництво. Варшава, поряд із Прагою, була в 20—30-х рр. одним із

[41] *Клименко С.І.* Українізація в Казахстані // Там само. — С. 91—97.

[42] *Винниченко І.* Українці в державах Балтії: Сторінки історії та проблеми сьогодення // Там само. — С. 53—68.

найбільших центрів української наукової думки за кордоном — тут мешкали й працювали вчені-гуманітарії П. Зайцев, С. Смаль-Стоцький, І. Огієнко, С. Балей, Д. Дорошенко, М. Кордуба.

Притягальним культурним осередком для українців Галичини й Буковини здавна був Відень. Після 1919 р. сюди перемістився уряд ЗУНР на чолі з Є. Петрушевичем, тут недовгий час працював організований М. Грушевським Український вільний університет (УВУ), який згодом буде перенесено до Праги, а також Український соціологічний інститут. Чимало різної літератури у Відні, деяких інших містах Австрії випускали українські видавництва "Дзвін", "Вернигора", "Дніпросоюз", "Чайка", "Земля", свої газети й журнали тут видавали В. Винниченко, О. Олесь, В. Липинський.

Таким же помітним центром українського культурного життя "в екзилі" став Берлін, де зосередилася частина еміграції з оточення екс-гетьмана П. Скоропадського, проте не лише вона. Берлінське культурне "гніздо" прикметне, зокрема, плідною видавничою діяльністю: у видавництві "Українське слово" під орудою З. Кузелі вийшло понад 50 назв цінних наукових та літературно-мистецьких видань; "Українська накладня" колишнього галицького видавця енергійного Я. Оренштайна видрукувала в Берліні протягом 1916—1932 рр. 230 томів універсальної "Загальної бібліотеки" українського та світового письменства. Діяв у Берліні Український науковий інститут, що згуртував довкола себе чимале коло дослідників — істориків та філологів.

Значним осередком еміграції був Париж, який відігравав свою традиційну роль художньої Мекки для ряду митців, а почасти й літераторів з України. У 20-х рр. тут жили, творили знані у мистецьких колах О. Грищенко, М. Глущенко, художник і поет В. Хмелюк; у Парижі вчилися М. Бойчук, М. Рудницький, С. Гординський, М. Паращук. З Францією пов'язані великі періоди життя В. Винниченка, композитора і музикознавця Ф. Якименка, історика І. Борщака. Існувала у Франції й українська періодика, зокрема дві франкомовні газети.

Чи не найбільшого розмаху культурна діяльність еміграції набула в Чехословаччині, урядові кола якої на чолі з президентом Т. Масариком розробили цілу програму допомоги діячам науки, освіти, мистецтва, які змушені були покинути рідні оселі в Росії та Україні. Подбали, зокрема, й про молодь, навчання якої мало забезпечити безперервність національної культурної традиції. У Празі та близьких Подєбрадах еміграція з України створила ряд громадських, культурних, освітніх, наукових інституцій, Український громадський комітет, Українську наукову асоціацію, Український вільний університет, дві українські гімназії, Українську господарську академію, Студію пластичних мистецтв, Педагогічний інститут ім. М. Драгоманова, кафедру українознавства в одному з найстаріших у Європі Карловому університеті, а також Український інститут громадознавства, тобто соціології. Засновник цього інституту, провідний діяч всього празького еміграційного осередку М. Шаповал так обґрунтовував, між іншим, потребу освоєння українською наукою сучасних теорій і методів у соціології: "Від революції і спричинених нею змін починається Нова Україна, котра в сучасному своєму стані є ще й Невідома Україна, вивчення якої є необхідним для кожної громадської людини..." [43] Функціонува-

[43] Див.: *Трощинський В.* Український соціологічний інститут у Празі: Організація і наукова праця // Там само. — С. 140.

Д. Власюк. Дніпрельстан. 1932.

ли солідні наукові товариства: історико-філологічне, правниче, педагогічне і Товариство прихильників книги. Для матеріально малозабезпеченої еміграції тих часів була притаманною виняткова організаторська активність та жадоба духовної праці.

Науковий потенціал "української Праги" забезпечували такі відомі вчені, як літературознавець і філософ Д. Чижевський, філологи О. Колесса, Л. Білецький, мистецтвознавець Д. Антонович, правники А. Яковлів та С. Дністрянський, історики В. Біднов, А. Григоріїв, С. Шелухін, С. Наріжний, В. Крупницький, соціологи й педагоги М. Шаповал, М. Мандрика, С. Русова, археолог В. Щербаківський, економісти В. Тимошенко, Ф. Щербина, агроном В. Доманицький, хімік І. Горбачевський, — всі вони працювали переважно в українських, але частково також і в чеських наукових та навчальних закладах [44].

У Празі після 1919—1920 рр. мешкав і провадив працю на творчій ниві чималий гурт українських письменників на чолі з класиком рідної літератури О. Олесем. Група молодших поетів, що художньо сформувалася на перехресті власної національної, загальнослов'янської та західноєвропейської традицій, створила тут цікаву й сильну "празьку школу" української поезії, до якої належали (не тільки пражани за місцем проживання) такі визначні постаті, як Є. Маланюк, О. Ольжич, Ю. Дараган, О. Стефанович, О. Лятуринська, Н. Лівицька-Холодна, В. Хмелюк.

Українські громадсько-культурні центри більшого чи меншого масштабу існували також в інших країнах Європи: Італії, Бельгії, Швейцарії, Болгарії, а також Югославії, де в одному з районів Сербії (Бачка) здавна проживає невелика етнічна група українців.

XX століття стало віком появи українства як самоцінного етнокультурного

[44] Докладні відомості про "празький осередок" див.: *Ульяновська С., Ульяновський В.* Українська наукова і культурницька еміграція у Чехо-Словаччині між двома світовими війнами // Українська культура: Лекції / За ред. Д. Антоновича. — Київ, 1993. — С. 477—497.

явища на досі екзотичних і географічно далеких від нього землях Американського, а через невеликий час і Австралійського континентів. Початок цьому рухові в кінці XIX ст. поклала селянська еміграція до Канади та США переважно з Галичини. Одиниці більш освічених людей (із студентів, гімназистів тощо), а також напівпрофесіонали-інтелігенти, що виділялися з емігрантської гущі, стали організаторами українського громадсько-культурного життя за океаном. Завдяки зусиллям таких діячів з'являються первістки української преси в США: "Свобода", що виходила з кінця 90-х рр. спочатку як додаток до англомовної газети, а потім як окремий український часопис, і "Америка", котру видавав Український католицький союз. У Канаді українські газети з'являються в 1900—1910-х рр.

К. Малевич. Складне передчуття. Торс у жовтій сорочці. 1928—1932.

Активну й різнобічну діяльність в обох країнах провадила українська церква — католицька (греко-католицька), православна і євангелістська. Дбаючи про християнське і національне виховання своїх вірян, церква в ці часи значною мірою перебирає на себе і освітні справи — як на нижчому (приватні та інші початкові школи), так і вищому (заклади університетського типу) рівні. 1916 р. було створено Інститут ім. Петра Могили в Саскатуні, дещо пізніше — такі ж вищі навчальні релігійні заклади з ґрунтовними курсами українознавства, а саме: Інститут ім. митрополита А. Шептицького в Саскатуні та Інститут Св. Василія Блаженного в Едмонтоні. Ще більше таких вищих шкіл у США, в тому числі три філії римського Українського католицького університету ім. св. Климентія, Духовна академія Св. Василія Великого тощо. І в Канаді, і в США українці показали себе людьми, які за будь-яких скрутних життєвих обставин не втрачають інтересу до мистецтва, культури в її широкому сенсі та охоче гуртуються для спільної діяльності в цих сферах, вбачаючи в ній і важливий чинник національного самозбереження. У Канаді, як і в США, виникає чимало самодіяльних чи напівпрофесійних мистецьких колективів: театральних, хорових, музичних тощо — українці тут явно ведуть перед порівняно з іншими етнічними групами заокеанської імміграції. Відчутно було певний український вплив і в професійному мистецтві — йдеться передусім про постать О. Кошиця, який з 1926 р. виступав як диригент у США й Канаді. У Нью-Йорку в середині 20-х рр. деякий час працював і професійний український театр, першим керівником якого був І. Базек. З 1924 р. у Нью-Йорку жив і творив усесвітньо знаний український скульптор О. Архипенко. Тут він відкрив власну мистецьку школу, часто виступав із

лекціями й доповідями в університетах країни, пропагуючи свої новаторські концепції так званого синтетичного реалізму. У Канаді в 1923—1929 рр. широку громадсько-культурну діяльність провадив відомий український драматург і прозаїк М. Ірчан. На матеріалі життя цієї країни він написав низку творів (збірка "Проти смерті"), водночас активно допомагав канадській українській пресі та художній самодіяльності, навіть уклав спеціальний посібник для театральних колективів.

Місцеві літературні сили в українському середовищі цього часу лише формувалися. Правда, ще 1908 р. в Канаді вийшла збірка близьких до фольклору поезій Т. Федика "Пісні про Канаду і Австрію", що була вельми популярною серед українських емігрантів. Пізніше в царині поезії та прози помітно визначились М. Мандрика, С. Семчук, М. Кумка, В. Кудрик, Д. Рароговський (Канада), Г. Грушка, М. Струтинський, З. Бачинський, М. Тарновський, І. Луцик, С. Мусійчук (США). Це була творчість ще здебільшого напівпрофесійного рівня, поки що маргінесового характеру щодо шукань і звершень, притаманних для письменників і митців материкового національного масиву (включаючи й творчі здобутки української еміграції в країнах Європи).

У науці США здобули визнання вагомі праці таких учених-українців, як хіміка й фізика-атомника Ю. Кістяківського, технолога С. Тимошенка, економіста В. Тимошенка, історика Ю. Вернадського, геолога В. Грановського.

У 20-х рр. серед українців Канади і США посилюється політична диференціація, загострюється ідеологічна полеміка. З такими організаціями націоналрадикального спрямування, як "Союз українців-самостійників", "Українське національне об'єднання" тощо (помітну роль у них відіграли Т. Павличенко, М. Мандрика, В. Свистун), в Канаді полемізувало радянофільське товариство "Український робітничо-фермерський дім", очолюване журналістами М. Поповичем, І. Навізівським, М. Шатульським, П. Прокопчаком та вже згаданим М. Ірчаном. З діяльністю останнього товариства пов'язаний значний поступ у налагоджуванні культурних, хай ще несистематичних, зв'язків еміграції із материковою, радянською Україною. В обох країнах — США та Канаді — дедалі жвавіше функціонує українська преса різних напрямів, в середині 30-х рр. кількість назв видань сягає понад сорок.

Порівняно невеликі колонії українців у Латинській Америці (Аргентина, Бразилія) та Австралії теж поволі пробуджуються до громадського та культурного життя: тут діють "Просвіта", культурно-освітнє Товариство імені Шевченка, створюються національні клуби, з'являються поодинокі видання преси. Бразильській українській громаді сприяло кількарічне перебування в країні відомого поета П. Карманського, який доклав чималих зусиль до організаційного оформлення місцевого національно-культурного руху (об'єднання "Український союз" тощо).

Українська культура, долаючи перепони і обмеження, які ставив більшовицький режим з його неухильною імперською за суттю політикою, зробила у відносно вільніших умовах непівської дійсності 20-х рр. потужні кроки вперед, принаймні в більшості своїх галузей. Здавалося, на загальноєвропейську і світову арену виходить "молода" (М. Хвильовий), але сповнена великих духовних потенцій нація. Навіть вимушена еміграція з України значної частини її культурної еліти — велика, без сумніву, втрата для країни й народу — парадоксально обернулася, з іншого боку, на майбутню користь: в ім'я прийдешнього відродження на вигнанні тво-

рилися визначні наукові й художні цінності, створенню яких сприяла, по-перше, свобода від радянської цензури, а по-друге, безпосередні контакти їх творців з новітніми течіями і школами світової соціокультурної думки. Але крила пореволюційної української культури саме в момент її стрімкого злету, "набирання висоти" були жорстоко обтяті терористичною сталінщиною вже на початку наступного десятиріччя, а творчі зв'язки з діаспорою, і до того часу звужені та пильно контрольовані, віднині будуть обірвані по всіх лініях. В Україні починалися трагедійні 30-ті pp.: з їхніми голодоморами, репресіями, викошуванням української інтелігенції та вільною чи невільною брехнею, фальшю та напівфальшю у широких масивах "дозволеної" літератури і мистецтва.

1.3. Українська культура під гнітом тоталітаризму (1930—1955 pp.)

Наприкінці 20-х pp. СРСР являв собою надзвичайно жорстку і безоглядно жорстоку державну систему, підпорядковану одній партії, де фактично за допомогою політичної поліції — ОДПУ та розгалуженої сітки інших органів контролю здійснювалася диктатура ВКП(б). Однак ця система ще не була повністю тоталітарною.

Тоталітарним режимом називають такий диктаторський режим, у якому всі громадські прояви життя кожної людини перебувають під державним контролем, кожен дійсний чи уявний відступ від норм нещадно карається терористичними засобами. Тоталітаризм означає ліквідацію будь-якої опозиції і передусім політичних партій (за винятком правлячої організації), ліквідацію громадянського суспільства, тобто різного роду незалежних громадських організацій і товариств, масовий терор і контроль за всіма сферами життя, включаючи культуру.

Із самого початку існування радянської влади було ліквідовано політичні партії і будь-який натяк на опозицію правлячій партії комуністів; партія здійснювала через державу, зокрема через ЧК-ДПУ, контроль над політичним життям, а терор не спирався на жодні законні основи, керуючись знаменитим ленінським положенням "морально все, що служить революції". Однак ця система політичної влади не була ще всеохоплюючою і тотальною.

Істотні зміни в системі комуністичної диктатури почалися після переходу партії до так званого *непу* — "нової економічної політики", офіційно проголошеної X з'їздом РКП(б) у березні 1921 р. Власне, з'їзд ухвалив тільки резолюцію про заміну "продовольчої розверстки" "продовольчим податком", тобто про дозвіл селянам продавати на вільному ринку ту продукцію, яка залишалася у них після здачі обов'язкового податку. По суті, це був величезний принциповий крок, що наближав економічну базу країни до ринкового господарства і мав далекосяжні політичні наслідки.

Керівники комуністів і насамперед сам Ленін в ході громадянської війни створили систему так званого воєнного комунізму, від якої не планували відступати після перемоги. Ленін у виступі на III з'їзді комсомолу підкреслював, що ринкова стихія породжує капіталізм "щоденно і щогодинно" і простий акт продажу селянином хліба вже є експлуатацією городянина. "Якщо селянин сидить на окремій ділянці землі й привласнює собі зайвий хліб, тобто хліб, який не потрібен ні йому, ні його худобі, а всі інші залишаються без хліба, то

селянин перетворюється вже в експлуататора... Треба, щоб всі працювали за одним загальним планом на спільній землі, на спільних фабриках і заводах і за загальним розпорядком"[1]. Лідери комуністів ще в 1920—1921 рр. не бачили інших шляхів "соціалістичної революції", крім масового насильства. "Світова пролетарська революція" залишалася утопічною мрією. І зростаючий опір селянства, особливо в неросійських районах держави, змусив прагматичних більшовицьких керівників прийняти рішення про свободу торгівлі.

Однак повернення до грошового обігу, фактично зруйнованого в роки громадянської війни, введення в дію економічних важелів саморегулювання вимагало певної свободи в обігу інформації.

Вводячи неп, Ленін не збирався ані на йоту відступати від політики диктаторського насильства щодо партії і підтримав жорсткі репресивні заходи проти опозиції в РКП, які стали політичною опорою для пізніших сталінських репресій. Уже на порозі смерті Ленін ініціював переслідування інтелігенції, яке мало в ЧК кодову назву «Операція "Операція"». Знаменитий "філософський пароплав" (насильницька висилка групи філософів та інших інтелігентів за кордон на пароплаві) була лише одним із елементів широкої репресивної акції, яка так повністю і не розгорнулася. Спадкоємці вождя потихеньку спустили на гальмах задуми покійного і поступово амністували засуджених за життя Леніна політичних противників. Існував в ГПУ і очолюваний С. Єфремовим список українських інтелігентів, які мали бути вислані за кордон або репресовані, але в Україні репресії не встигли розпочатися.

Лібералізація економіки була лише одним із заходів стабілізації внутрішнього становища країни. Ще не повністю втрачаючи надію на пролетарську революцію на Заході, Ленін все більше звертав погляди на Схід, покладаючись на розвиток революційних подій в Китаї, Індії, на теренах колишньої Турецької імперії. Після поразки революційного виступу німецьких комуністів 1923 р., повністю організованого і контрольованого Москвою, а згодом і після початку нового економічного піднесення в країнах Європи ці надії було остаточно залишено. Орієнтація на національно-визвольні рухи колоніальних окраїн штовхала до пошуків підтримки з боку місцевих національних сил в Україні, на Кавказі, в Центральній Азії, тим більше що можливості політичної підтримки з боку російського націоналізму були практично мізерні, а конфлікт більшовиків з російською інтелігенцією в 1920—1922 рр. зводив співпрацю до мінімуму. До того ж в комуністичних партіях неросійських національних регіонів питома вага місцевих кадрів була вкрай незначною.

Україна займала особливе місце в цих розрахунках. XII з'їзд РКП(б) 1923 р. проголосив політику "коренізації" національних компартій, яка в Україні одержала назву "українізація". Слабкість позицій комуністів в Україні ілюструють цифри: 1923 р. українців у КП(б)У було 23 %, відсоток цей в роки "українізації" швидко зростав, але в 1926 р. нараховував все ще менше половини — 49 %. Переважну більшість членів партії (70 %) становили робітники, людей з вищою освітою серед комуністів було близько 1 %, парторганізації охоплювали переважно великі космополітичні міста, насамперед Донбас і Дніпропетровський промисловий регіон. З такою базою впливу московське керівництво не могло розраховувати на авторитет комуністичної влади, навіть зважаючи на антиукраїнську позицію бі-

[1] *Ленін В.І.* Повне зібрання творів: [У 55 т.] — Київ, 1974. — Т. 41. — С. 296.

лих російських кіл та польської "ендеції" (націонал-демократи). Комуністи змушені були широко залучати до участі в державному керівництві й особливо в культурній роботі лівих національних українських діячів, колишніх членів лівоесерівської партії боротьбистів та лівих соціал-демократів — укапістів. Одночасно з метою розкладу еміграції та розширення політичної бази всередині країни комуністичне керівництво запрошувало в Україну провідних діячів націонал-демократичного напряму, забезпечуючи їм умови для культурної діяльності в обмін на політичну лояльність. Граючи на польсько-українських суперечностях на західних землях України, комуністичне керівництво намагалося загравати з галицькими національно-культурними силами, підтримуючи концепцію Галичини як українського П'ємонту і, зокрема, залучаючи галичан до розробки нового українського правопису на основі щонайповнішого врахування західних діалектних особливостей.

Лібералізація економіки в найкоротші терміни привела до економічного піднесення і дозволила досягти нечуваного ні раніше, ні пізніше масового добробуту. Не менш вражаючими були успіхи в культурному житті, й цілком виправданим є в застосуванні до України двадцятих років терміну "відродження". На жаль, "*розстріляне* відродження", оскільки історія відвела піднесенню української культури короткий час, а його молодим обдарованим діячам — недовгий життєвий вік.

Політика непу і пов'язана з нею лібералізація громадського життя могла послужити початком своєрідної "перебудови", аналогічної тим зрушенням 80—90-х рр., які привели до краху диктатури компартії, демократизації політичного життя і державної самостійності національних республік колишнього СРСР. Однак одразу після розгрому останньої відкритої опозиції, відсвяткувавши 10-річчя Жовтневого перевороту, кремлівські керівники повернулися до таких кривавих насильницьких методів, яким небагато можна знайти паралелей в історії. Спочатку від влади були усунуті більш-менш помірковані комуністичні діячі, здатні сформулювати власні позиції, і висунуті на перший план безвідповідальні й жорстокі малограмотні виконавці; потім і перші й другі були розстріляні в кривавому кошмарі єжовщини, і Сталін в результаті Великого терору і, зокрема, так званих відкритих процесів 1936—1938 рр. утвердив у країні систему абсолютного тоталітаризму.

Характерно, що політика "українізації" не була згорнута разом із згортанням непу. Загравання з українцями продовжувалися до 1933 р., коли вся попередня культурна політика була проголошена ворожою "скрипниківщиною", а воля селянства до опору зломлена голодомором. Відповідно і політика масових репресій почалася в Україні раніше, ніж по всьому СРСР.

Незважаючи на те що партія безконтрольно визначала цілі й засоби економічної політики, у визначенні конкретних орієнтирів та пріоритетів велося відносно вільне обговорення в рамках Держплану і близьких до нього наукових організацій, де безпартійні фахівці мали певний вплив. Цьому сприяла сама офіційна поміркована лінія партії, яка продовжувала орієнтуватися на так званий неп аж до 1928 р. Так, визначаючи політику партії щодо селянства, Й. Сталін у листопаді 1927 р. на запитання іноземних кореспондентів про шляхи колективізації відповідав: "Ми думаємо здійснити колективізм у сільському господарстві поступово, заходами економічного, фінансового і культурно-політичного порядку" [2]. В такому дусі прий-

[2] *Сталін Й.В.* Твори: [У 16 т.] — Київ, 1949. — Т. 10. — С. 219.

М. Бурачек. Шлях до колгоспу. 1937. Фрагмент.

малися й усі відповідні постанови партійних з'їздів та вищих партійних органів. Але "засоби економічного, фінансового і культурно-політичного порядку" вимагали постійного врахування ефективності, оцінки і критики, вільного — до певної міри і політичного — обговорення. Сліди такої відносної свободи обговорення можна побачити на сторінках тодішньої економічної преси.

Продовжували існувати різні організації письменників, художників та інших представників культури, причому не завжди ті групи, які виступали від імені "пролетарської культури", користувалися повною партійною підтримкою, оскільки до уваги брали їхню очевидну творчу слабкість. Боротьба між групами не завжди мала принциповий характер, інколи це було особисте змагання, антикомуністичні ж політичні декларації не допускалися, проте це все ж були певні елементи громадянського суспільства, відносна незалежність яких свідомо декларувалася партійною владою.

Найголовніше полягало в тому, що в самій партії на той час ще не повністю було встановлено безконтрольну владу фактичного диктатора — Йосифа Сталіна. Щоправда, боротьба з опозицією ультралівих елементів у партії та Комінтерні, очолюваних Л. Троцьким, закінчилася перемогою Сталіна та його групи, виключенням із партії ряду видатних у минулому її лідерів (згодом вони були "помилувані" і повернені у ВКП(б)). Але Сталін ще не був спроможний без серйозних політичних наслідків фізично знищити будь-кого зі своїх опонентів або просто діячів, щодо яких мав певні підозри.

Система одноосібної диктатури ще не набула повністю тоталітарного характеру, і всі подальші кроки Сталіна та його оточення аж до політичних процесів 1937—1938 рр. мали на меті остаточне формування нечуваної у світі за тотальністю і жорстокістю системи насильства і терору.

До цих загальних обставин додавалися й національні. Протягом двадцяти років після революції і громадянської війни головним військово-політичним

В. Винниченко. Паща. 1933.

противником більшовиків був російський білий рух, тобто російські військові формування, об'єднані ідеологією "єдиної і неподільної", ідеологією російського націоналізму. Проти нього спрямувалися основні зусилля радянської розвідки і контррозвідки, а також діяльність ідеологічних партійних служб. Щоправда, замість слів "російський націоналізм" уживали евфемізми типу "великодержавний шовінізм", але офіційно саме слово "патріотизм" за традицією, що йшла у більшовиків ще від Першої світової війни, вважали "непролетарським". Незважаючи на те що на міжнародний комуністичний рух, особливо на Заході, російські комуністи все менше покладали надій і все більше розглядали його лише як резерв для військово-політичної розвідки, офіційною ідеологією залишалась ідеологія "світової пролетарської революції".

Ситуація різко змінилася після розгрому ультралівої троцькістської опозиції. Західна Європа й Америка переживали на той час економічне піднесення, і стало очевидним, що всі надії слід покладати лише на мілітарну потугу комуністичної держави. Зростання ж національної самосвідомості народів Радянського Союзу, зокрема українського, становило потенційну загрозу для майбутнього тоталітарного моноліту. Терміново необхідно було вживати заходів проти "націоналістичних ухилів" і знаходити нову єдинодержавну ідеологію.

Курс на встановлення абсолютної диктатури Сталін зі своїм оточенням взяли одразу після розгрому троцькістсько-зінов'євської опозиції восени 1927 р. На перший план виступають зміни в економічній політиці з початку 1928 р. і фактична відмова від непу, але йшлося передусім про створення нової політичної атмосфери. Кожен прояв невдоволення політикою керівництва мав сприйматися як "шкідництво" й антирадянська діяльність.

Після троцькістів прийшла черга так званих правих (групи М. Бухаріна, О. Рикова, М. Томського та ін.), яких було "розгромлено" в 1928—1930 рр.

Сергій Єфремов.

досить швидко і рішуче, без дискусій та загальнопартійних потрясінь, що супроводжували боротьбу з ультралівими. Проте адміністративна легкість придушення правої опозиції приховувала певну слабкість політичних позицій групи Сталіна: він знав, що настрої, виражені Бухаріним та його однодумцями з відносною визначеністю, в тому чи іншому вигляді існують у досить широких колах партійних працівників і можуть у відповідний момент проявитися. Тому найбажанішим виходом із ситуації для Сталіна було б зв'язати будь-яку політичну опозицію зі "шпигунством, шкідництвом і диверсіями".

Певним чином цю нову обстановку готували політичні процеси проти інтелігенції, розпочаті так званою Шахтинською справою. Можна припустити, що Сталін вже тоді розраховував розгорнути на цій основі масовий терор, спрямований і на партійні кола, що мали тенденцію до опозиції. Пізніше, в листі "товаришів Сталіна і Жданова" до Політбюро ЦК ВКП(б) (1936 р.), з якого почалася "єжовщина", організатори терору писали, що з масовими репресіями "ми" запізнилися "на чотири роки". Втім уже 1930 р. щодо процесу "Промпартії" А. Вишинський, тоді ще тільки "вчений-юрист", писав з приводу зв'язку партійних опозиціонерів (правих) з арештованими інтелігентами: "Весь курс на мінімалістські показники... був, по суті, найтісніше пов'язаний з курсом на всебічну підтримку правих і на зміцнення їхнього впливу, щоб цим шляхом в результаті скористатися в своїх контрреволюційних цілях штучно викликаними у відповідних випадках проривами..."[3] Тут уже помітні всі елементи звинувачень, які згодом той же Вишинський в ролі Генерального прокурора висував на адресу "шкідників і диверсантів" із колишніх вождів компартії на процесах 1936—1938 рр. Проте 1930 р. це було ще неможливо і вимагало певної тривалої підготовки.

Такою підготовкою і стали судові процеси 1928—1931 рр., спрямовані проти представників інтелігенції. Організатором процесів була політична поліція — ОДПУ, безпосередньо цим займався фактичний її керівник, заступник безнадійно хворого голови цієї служби Менжинського Генріх Ягода, член сім'ї покійного Свердлова, довірена людина і Леніна, і Сталіна. В Україні до безпосереднього керівництва процесами було залучено колишнього меншовика голову ДПУ України В. Балицького та боротьбиста секретаря ЦК КУ України А. Любченка. Найголовнішим із репресивних заходів був процес у справі "СВУ" ("Спілки визволення України").

Справі "СВУ" передували не тільки процеси "шкідників"-інтелігентів у Росії, а й важливі зрушення в ідеологічній політиці партії щодо місця національних традицій у виникненні СРСР. З 28 грудня 1928 р. по 4 січня 1929 р. у Моск-

[3] *Вышинский А.* Угроза интервенции и итоги процесса "Промпартии" // Правда. — 1930. — 1 янв.

ві проходила I Всесоюзна конференція істориків-марксистів, організована за вказівкою ЦК ВКП(б) і проведена під керівництвом М. Покровського, який лишався тоді "вождем" "радянської історичної науки". У певних пунктах ідеологічні положення партії щодо історії імперії лишалися незмінними: Покровський підтвердив, що «термін "російська історія" є контрреволюційним терміном, одного видання з триколірним прапором» [4]. Офіційна історіографія заперечувала, таким чином, термін "Росія", який означав тільки "колишню назву країни, на території якої утворився Союз Радянських Соціалістичних Республік" [5]. Історія Росії як цілісності, "з класової точки зору", не існувала: окремі князівства, за М. Нечкіною, «дворянсько-буржуазна історіографія штучно з'єднала в єдине національно-державне ціле і витягувала в одну еволюційну лінію... Вживані в такому розумінні вирази "історія Росії", "російська історія", крім того, прикривають і виправдовують колоніальну політику пригноблення і насильства російського самодержавства над неросійськими народностями; тому сам термін "російська історія" насичений великодержавним шовінізмом і не може бути прийнятий марксистською історіографією» [6]. Щодо української історії, то офіційна історіографія зберігала поки що позицію про класовий характер "возз'єднання" 1654 р., яке трактувалось як вигідне царату й "українській буржуазії". Однак і понять "Україна", "українська історія", "з класової точки зору", стосувалося все те ж саме, що й Росії та її історії.

На вищезгаданій конференції прозвучали нові ноти, що зміщували акцент з національної традиції на державну. "Контрреволюційний" термін "російська історія" було замінено новим — "історія народів СРСР". Утім, оскільки історії "народів СРСР" до їх включення в Російську імперію жодним способом не були пов'язані між собою єдиною культурно-політичною традицією, автори концепції "історії народів СРСР" удалися до теоретичних авантюр. З точки зору цієї концепції, "кожен народ СРСР входить в цей процес не з того моменту, коли колоніальна політика царської Росії шляхом насильства і захоплення ввела його в межі кріпосницької російської держави, а з початкового моменту своєї історії" [7]. Виходило, що з початку національної історії українців, грузинів, казахів та інших вже була закладена "мета" їх національного існування — об'єднання в "Союз РСР". І тут з'являлися нові нотки з прямим натяком на велич тоталітарного глави держави. "Історія народів СРСР повинна починатися історією найдавніших народів, що входять на даний момент до складу Радянського Союзу, тому не Подніпров'я, а Кавказ є місцем початкової історії народів СРСР. Однією з найдавніших держав цього району є Грузія, історія якої сягає далеко в глибину часів" [8]. Коментарі зайві.

Починалася нова епоха творення державної ідеології, яка має першість над ідеологією національною та етнонаціональною. Ідеологічна ситуація, що складалася і розв'язувалася протягом століть у царській Росії, повторювалася на новій, "пролетарській" основі. Адже Російська імперія не одразу потребувала ідеологічної легітимації на засадах російського націоналізму: принцип са-

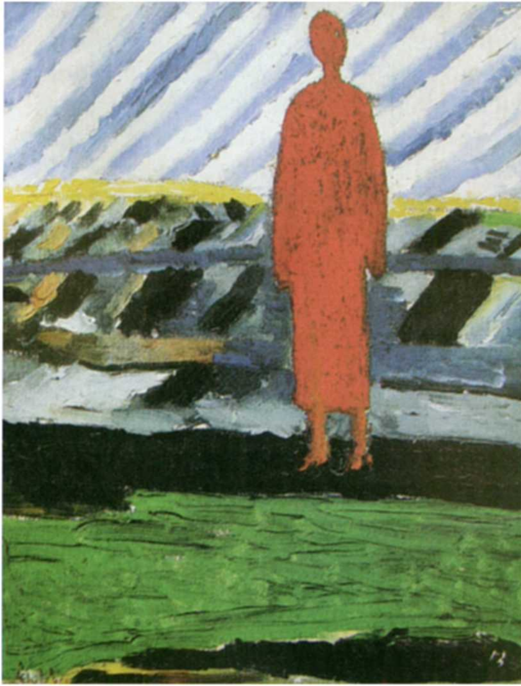
[4] *Нечкина М.* Россия // Малая советская энциклопедия (МСЭ). — Москва, 1930. — Т. 7. — С. 428.

[5] Там само.

[6] Там само.

[7] *Нечкина М.* История народов Союза ССР // МСЭ. — Москва, 1931. — Т. 8. — С. 393.

[8] Там само. — С. 394.



К. Малевич. Червона фігура. 1928—1932.

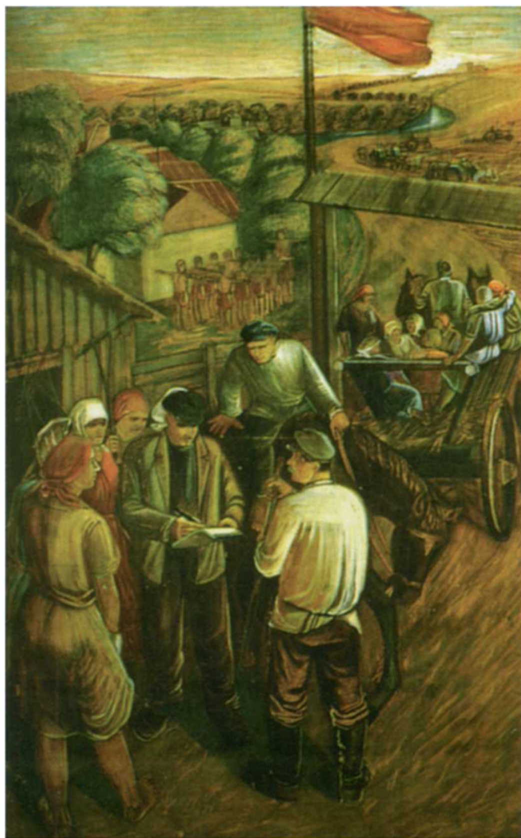
модержавності розглядався до середини XIX ст. як засадничий і фундаментальний, державність була вищою від національності ("народності"). Тепер нова Велика держава знову ставала виправданням і підґрунтям ідеології Пролетарської імперії. Основою державної ідеології проголошувався принцип: що вигідне Радянській державі, те вигідне всім трудящим світу. Великоімперська ідеологія радянського періоду починалася із звеличення держави, яка мала успадкувати всі чесноти Російської імперії, коли для цього мав прийти час. Цей час прийшов разом з Великим терором.

Процес "СВУ" і був одним із заходів, що готував ґрунт для майбутніх політико-ідеологічних змін. Він закладав основу для масової політичної недовіри українській інтелігенції, особливо тій її частині, яка в роки громадянської війни брала активну участь у національно-визвольному русі. Частина цих інтелігентів залишалася в Україні й відігравала значну роль в її культурному житті, частина повернулася з еміграції, вважаючи, що доля України буде вирішуватися на її землі, а не за рубежем. У 20-ті рр. велася політика загравання з українською інтелігенцією. Характерно, що незважаючи на те що Володимир Винниченко ясно побачив підступність цієї політики і не повернувся в Україну, його твори все ж публікувалися в УРСР і вивчалися в навчальних закладах, а сам він продовжував одержувати гонорари за їх публікації. Таке становище існувало аж до 1933 р.

Арешти у справі "СВУ" почалися в другій половині 1929 р., а 1930 р. у Харкові відбувся відкритий судовий процес. Процес "СВУ" був сфальсифікований, реально антирадянської організації під такою назвою не існувало, правда полягала лише в тому, що звинувачувані у приватних бесідах висловлювали погляди і побоювання, які не узгоджувалися з офіційними. Серед арештованих були і слабодухі люди, й явні провокатори, котрі давали свідчення про зв'язок "СВУ" з військовими штабами та імперіалістичними розвідками, організацію шпигунства й диверсій і т. п. Центральною фігурою "процесу" був віце-президент Академії наук України, видатний політичний діяч передреволюційної та революційної епохи Сергій Єфремов. Він був відомий своєю принциповістю, непоступливістю і стійкістю, тому його "визнання" на процесі справило приголомшливе враження на всіх, хто його знав. Це виявилося лише початком ери "відкритих процесів", громадськість України і світу ще не мала уявлення про методи фізичного і морального терору, якими організатори добивалися "публічних визнань". У даному випадку, судячи з уривчастих відомостей про той процес, можна зробити висновок, що

від Єфремова та інших інтелігентів домоглися покори, пообіцявши в разі "визнання" не тільки зберегти їм життя, а й усі репресії обмежити лише цим показовим процесом. Уперте невизнання своїх "злочинів" загрожувало розстрілом на "закритому процесі" (таких прикладів тоді було багато) і розгортанням масового терору. Проте обіцянки помилування виявилися підступним обманом, оскільки відкритий процес із публічними визнаннями вини в подальшому послужив основою для найбільш неймовірних звинувачень і наклепів, саме для того масового терору, якого жертви процесу "СВУ" хотіли уникнути.

Щоправда, не вдалася друга частина зловісного спектаклю, задуманого в ДПУ. Відомо було, що між керівництвом Академії наук України в особі її вченого секретаря А. Кримського, віце-президента С. Єфремова та інших, з одного боку, та М. Грушевського з однодумцями, з другого, існував важкий конфлікт, який підігрівався комуністичними функціонерами. Арешт і засудження Єфремова партійно-чекістське керівництво спробувало використати, спочатку спровокувавши публічне засудження Грушевським арештованих, а потім улаштувавши судову справу проти самого Грушевського. Це було б особливо ефектно, тим більше що йшлося про першого президента країни, а не тільки найавторитетнішого історика. Однак усе зірвалося внаслідок неочікуваної твердості Грушевського. Він був переведений на роботу до Москви, себто ізольований від України, потім заарештований, перевезений для допитів до Харкова; допити велися з прийнятою тоді жорстокістю (правда, далеко ще не такою, як у часи Великого терору), але Грушевський залишався незламним. Зрештою на нього махнули рукою, відпустили в Москву, а 1934 р. він помер у Кисловодську під час операції за не зовсім з'ясованих обставин.



В. Вовченко. Колгосп. Наряд на працю. 1932.

Спираючись на "приклади загострення класової боротьби", якими послужили процеси над інтелігенцією, сталінське керівництво партії і держави провело реформи управління, що створили всі передумови для масового терору.

У партійному керівництві особливу роль почав відігравати особисто підпорядкований Сталіну "Особливий сектор ЦК ВКП(б)" на чолі з О. Поскрьобишевим, який мав свій відділ кадрів, очолюваний нікому не відомим партійним чиновником М. Єжовим, ім'я котрого згодом стало символізувати цілу епоху. Сектору була підпорядкована система аналогічних органів при обкомах партії, які шпигували за місцевими керівниками та "інформували" Сталіна, минаючи

Червона валка з хлібом колгоспу імені 10-х роковин комнезамів на зсипному пункті. Одеса. 1930.

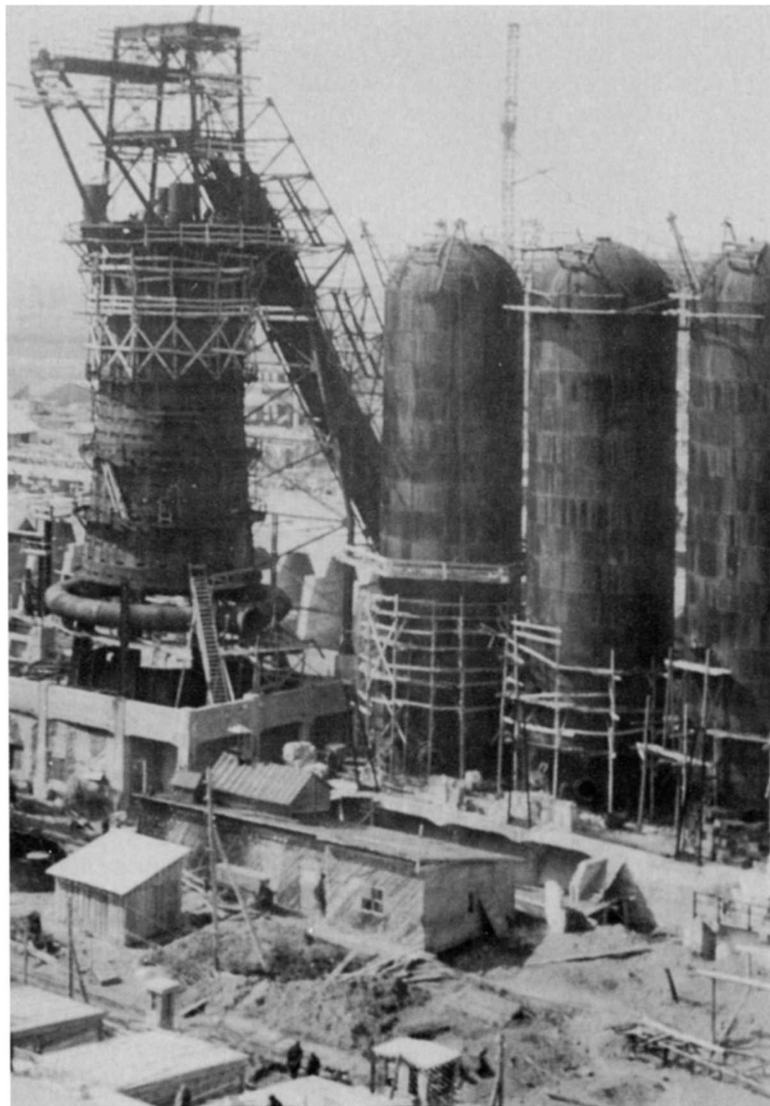
офіційні партійні інстанції і тримаючи в страху весь партійний апарат. Новий "організаційний план", задуманий Сталіним 1929 р., передбачав перетворення ВКП(б) на масову партію. Якщо у 20-ті рр. чисельність членів партії сягала півмільйона, то на початок 1932 р. кількість членів і кандидатів у члени партії становила вже 2 млн осіб. На 1 липня 1931 р. ВКП(б) на 40 % складалась із кандидатів у члени партії. Задум полягав у тому, щоб розчинити незначну кількість дореволюційних комуністичних фанатиків у широкій масі кар'єристів і людей, політичний кругозір яких формувався вже під сталінським керівництвом.

Нового характеру набули партійні чистки. У 20-х рр. чистили за "шкурництво", "релігійні забобони", "грубе поводження з підлеглими", "влаштування вечора" тощо. Уже напередодні чистки 1929 р. О. Ярославський писав, що питання, подібні до сімейної етики, слід розглядати "в десятому ступені, ...а на перше місце висунути інше — чи є цей комуніст відданим робітничому класові, партії" [9]. Перед початком чистки 1933 р. вказувалось, що виключенню з партії підлягають передусім «відкриті і приховані порушники залізної дисципліни партії і держави, які не виконують рішень партії і уряду, піддають сумніву і дискредитують ці рішення і встановлені партією плани балачками про їх "нереальність" і "нездійсненність"» [10].

Таким чином, якщо до кінця 20-х рр. ВКП(б) ще мала риси політичної партії (попри те, що саме слово "партія" втрачає первісний смисл, коли вона в суспільстві одна і претендує не на часткове, а на повне ідеологічне і політичне панування), то з початком 30-х рр. партія більшовиків стає частиною єдиної партійно-державної організації, спрямованої на реалізацію політичної диктатури в усіх сферах життя.

Наприкінці 1930 р. Сталін поставив перед секретаріатом ЦК завдання: перейти від керівництва політичними кам-

[9] Правда. — 1929. — 2 марта.
[10] Правда. — 1933. — 12 апр.



Будівництво доменної печі на "Запоріжсталі". 1931.

паніями до повсякденного оперативного зв'язку з районами, щоденно "помічаючи всі факти" і керуючи всіма проявами життя суспільства. Інакше кажучи, нова масова партія і повинна була разом з політичною поліцією здійснювати тоталітарний контроль суспільства неозорої держави. Завдяки залученню до цього тотального механізму контролю величезної кількості людей досягалася мета "кругової відповідальності", як і в кримінальних спільнотах, — усі повинні бути вимащені однією кров'ю.

Ця нова система швидко проявила себе в економічній політиці партії і держави. Комуністичному керівництву завжди було властиве уявлення, що для подолання будь-яких економічних проблем достатньо мати міцну командно-адміністративну систему. Щодо цін і ціноутворення "за соціалізму" наївно, але відверто висловився соратник Сталіна

А. Мікоян, який ще на початку 1927 р. заявив на Політбюро, що партія вже оволоділа "ринковою стихією". "Це означає, — писав він дещо пізніше, — що ми піднімаємося на такі висоти, коли стає можливим свідоме регламентування цінових норм". Цього "ми" досягли, "успішно оволодівши ринком сільськогосподарських товарів і встановивши для них прийнятні для народного господарства ціни" [11].

Однак "оволодіння ринком" виявилося адміністративною фікцією, тому що за цінами, так успішно сконструйованими на "прийнятному" рівні, селяни продавати свою продукцію не хотіли. Тому на Політбюро було поставлене питання про "надзвичайні заходи". Паралельно із заходами господарського порядку (завезення на село товарів, селянська позика і закон про "самообкладання", щоб селянам потрібні були гроші), були проведені каральні: тих, хто не хотів "продавати" хліб за твердими цінами, "судили" за 107 статтею Кримінального кодексу як спекулянтів. Це був тільки початок тієї "надзвичайщини", що закінчилася масовою колективізацією, "розкуркулюванням" мільйонів селян і організацією масового голоду.

Всупереч уявленням, які подекуди й досі побутують у певній частині суспільства, схильній знаходити пояснення і виправдання комуністичній ідеології та політиці, безприкладне в історії пограбування села, що набуло врешті форм геноциду, не було основою чи необхідною умовою успішного індустріального будівництва. Захисники сталінських методів урбанізації культури, хоча й готові визнати окремі "перегини", в цілому виправдовують експлуатацію села і радикальне збіднення міста в роки першої п'ятирічки тим, що це нібито було неминучим наслідком прориву в індустріально-технічній сфері.

Насправді сталінське керівництво із альтернативних шляхів виходу на високі техніко-промислові рубежі обрало той, який виявився найменш ефективним і поставив країну перед загрозою економічного та політичного краху. І це було викликано не економічними, а політичними мотивами.

Напередодні "року великого перелому" і взяття курсу на тоталітарні методи в економічному будівництві існували два варіанти п'ятирічного плану — основний і так званий оптимальний, по суті, різко завищений. За "основним" варіантом, складеним на основі пропозицій фахівців, планувалося досягти приблизно тих самих показників, якими реально і була закінчена п'ятирічка, але досягти, зберігаючи економічну стабільність і рівновагу. Всі варіанти виходили з того, що країні вдасться утримати стабілізовану фінансову систему. Напередодні п'ятирічки курс карбованця був стабільним і тримався приблизно на рівні половини дореволюційного золотого карбованця. Зрозуміло, що без емісій при досить напружених планах не обійтися, але все ж розрахунки будувалися на збереженні карбованця.

З початком виконання п'ятирічного плану перші поміркованi намітки було замінено завищеними. Так, чавуну в першому варіанті планувалося виплавити 7 млн т, у другому варіанті — 18 млн т. Реально вийшло 6,2 млн т (1932). Кам'яного вугілля планувалося в першому варіанті добути 75 млн т (за рішенням XVI партконференції), у другому — 95—105 млн т, видобуто в кінці 1932 р. 64,4 млн т, в 1933 р. — 76,3 млн т. Ці дані можна наводити за всіма видами продукції. А мінеральних добрив узагалі замість 8 млн т видобуто менше мільйона.

[11] *Микоян А.И.* Центральная ось современной хозяйственной политики // Большевик. — 1927. — № 4. — С. 19.

К. Малевич. Селяни (2). 1928—1932.

Щодо товарів народного вжитку, то рівень виробництва тканин почав знижуватися з 1929 р., а нижчої точки досяг 1931 р. і лише 1938 р., за офіційними даними, піднявся до рівня 1928 р. [12]

Свідомо відмовившись від планів, розрахованих на збереження сякої-такої економічної й фінансової рівноваги, висуваючи до промисловості вимоги, які вона запевне не могла виконати, з розрахунком на максимальне напруження сил, комуністичне керівництво підірвало економічне здоров'я країни. Темпи росту почали знижуватися, напруження досягло апогею. Зростали ціни, падала реальна зарплата. На 1929—1930 рр. планувалась емісія в 600 млн крб., реально вона становила 1,6 млрд, а наступного року виросла на 1 млрд. За кордоном курс карбованця упав у 10 разів [13]. Пізніше дані не публікувалися.

Таким чином, у роки першої п'ятирічки не просто командно-адміністративними методами здійснювалась радикальна перебудова господарства — свідомо ставилися нездійсненні завдання, що руйнувало всі економічні механізми і робило політичне насильство єдиним регулятором економіки. Намагання вийти з важкого економічного становища за рахунок селянства призвело до повної руйнації сільськогосподарського виробництва.

Розпочавши ще 1929 р. політику "розкуркулювання", а 1930 р. взявши курс на повну колективізацію села, сталінське керівництво не розраховувало на негайні економічні успіхи. Мільйони се-

[12] Аналіз виконання п'ятирічки див.: *Лацис О.Р.* Перелом. — Москва, 1990.

[13] Див.: *Сайгушкин М.* К оценке денежного обращения в СССР // Финансовые проблемы. — 1931. — № 11—12; *Эльснер Н.К.* Имеется ли инфляция в СССР? // Там само. — С. 82.

Розкуркулювання селян у с. Удачне на Донеччині. 1930-ті рр.

лян, не тільки більш-менш заможніших, а й середнього достатку, за спущеними "зверху" рознарядками були вислані у віддалені області неозорого Союзу без будь-якого майна. Скільки з них померло в дорозі — ніхто на сьогодні визначити не може. Майно "розкуркулених" було передане колгоспам, але з безприкладним цинізмом держава взяла з них плату — 400 млн крб., що перевищувало суму всього сільгоспподатку 1928 р. Ставку було зроблено не на подолання економічних труднощів, а на загострення внутрішніх суперечностей на селі, створення там обстановки громадянської війни для збереження політичного панування шляхом гри на суперечностях між різними групами селянства.

У 1932—1933 рр. урожай хліба в країні не перевищував 2—3 млрд пудів. Товарна частина зерна планувалась на останні роки п'ятирічки в 1,2—1,4 млрд пудів, тобто на рівні найбільш урожайного 1913 р. Незважаючи на падіння сільськогосподарського виробництва, вирішено було хліб у селян взяти. Голова Держплану В. Куйбишев зібрав заготівельників, виголосив промову про те, що битва за хліб — це битва за соціалізм, — і розгорнулась страшна кампанія по збору 1,2 млн пудів.

Така економічна передісторія геноциду 1933 р. в Україні. Проте розмах та організація голодомору виключають припущення про те, що він мав суто економічні мотиви. Масові обшуки призводили до того, що в хатах забирали абсолютно все, придатне для споживання. Голод був організований штучно. Бували випадки повного здичавіння і голодних психозів, супроводжуваних канібалізмом. Райони голоду оточувалися військами, які не випускали нікого за межі зони, приреченої на вимирання. Попри це, голодуючі пробиралися у великі міста, лежали безсилі ко-

Здача хліба державі перед роками голодомору.

ло пекарень та інших місць, де пахло хлібом і їжею, щодня померлих підбирали спеціальні команди. Помирали голодуючі й на московських вулицях. Кількість жертв "битви за соціалізм" навіть за приблизними обрахунками сягає мільйонів.

Голодомор мав політичне підґрунтя. Свідомо йдучи на геноцид, сталінське керівництво партії і держави прагнуло зламати і знекровити найнебезпечніші для диктатури і найзаможніші реґіони країни, можливу базу для селянських повстань — Дон, Кубань, Сибір і особливо Україну.

Деякі комуністичні керівники зробили спроби якщо не протесту, то критики "перегинів у заготівельній політиці". Так, лист до ЦК ВКП(б) із критикою таких "перегинів" був написаний групою українських партійних працівників, в тому числі командуючим Київського військового округу Й. Якіром. Однак керівництво Компартії України "рішуче відмежувалося" від будь-якого непослуху Москві. Генеральний секретар ЦК КП(б)У С. Косіор писав з цього приводу: "Адже багато хто навіть із керівних районних працівників не розумів, що не можна допускати створення хоча б найменшої недовіри колгоспників до цього закону (тобто закону про хлібозаготівлю. — *Авт.*). Ставка контрреволюціонерів саме й була розрахована на те, що ми в цій справі зірвемося, а вони це зможуть використати" [14]. Комуністична партія України несе повну політичну відповідальність за той жах голодного геноциду, на який вона прирекла свій народ.

[14] Правда. — 1933. — 2 груд.

Голодомор в Україні.

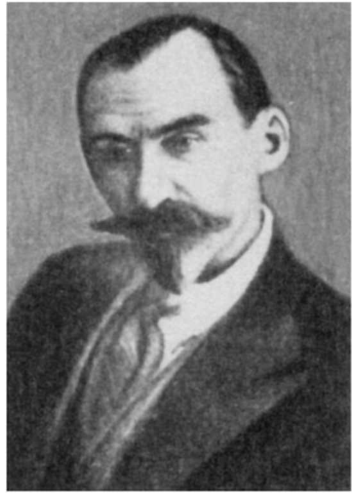
Не може бути й мови про "економічну ефективність" подібних варварських, нелюдських способів будівництва суспільства "загального добробуту". Цифри, навіть офіційні радянські, показують масштаби загального розорення, принесеного "суцільною колективізацією на основі ліквідації куркульства як класу" та голодомором. У 1928 р. в СРСР було 29,3 млн голів великої рогатої худоби, 10 млн загинуло під час колективізації і надалі поголів'я продовжувало зменшуватися. Лише з 1936 р. його чисельність почала повільно зростати, так і не досягнувши рівня 1928 р. за життя Сталіна. Поголів'я свиней зменшилося з 22,9 млн у 1928 р. до 9,9 млн у 1933 р. — і т. д. Усі показники про кількість тракторів, автомашин, комбайнів тощо слід розглядати на ос-

новному фоні даних, що свідчать про повне розорення сільського господарства комуністичною політикою його усуспільнення у сталінському варіанті.

П'ятирічний план не був виконаний фактично ні за чотири, ні за п'ять років, але в атмосфері істеричних пошуків класового ворога і політичних викриттів уже було не до аналізу пройденого шляху.

Партійна преса відкрито робила ставку на бездумну покору і дисциплінованість як зразок людини тоталітарного суспільства. Талант та інтелігентність при цьому розглядались як щось підозріле і навіть вороже. Класовий ворог, як писав тоді відомий філософ Ернст Кольман, "переходить до нової сфери боротьби — до боротьби у сфері науки. У питанні підготовки кадрів він рівняється на таланти..." Порятунок партійні ідеологи вбачали у терміновій підготовці "марксистських кадрів". "Інститут червоної професури, — писалося там само, — повинен комплектуватися насамперед з робітників, котрі пройшли школу великого виробництва, яка одна дає справжнє пролетарське загартування... Треба в усіх галузях покінчити остаточно з пережитками буржуазних і дрібнобуржуазних течій" [15].

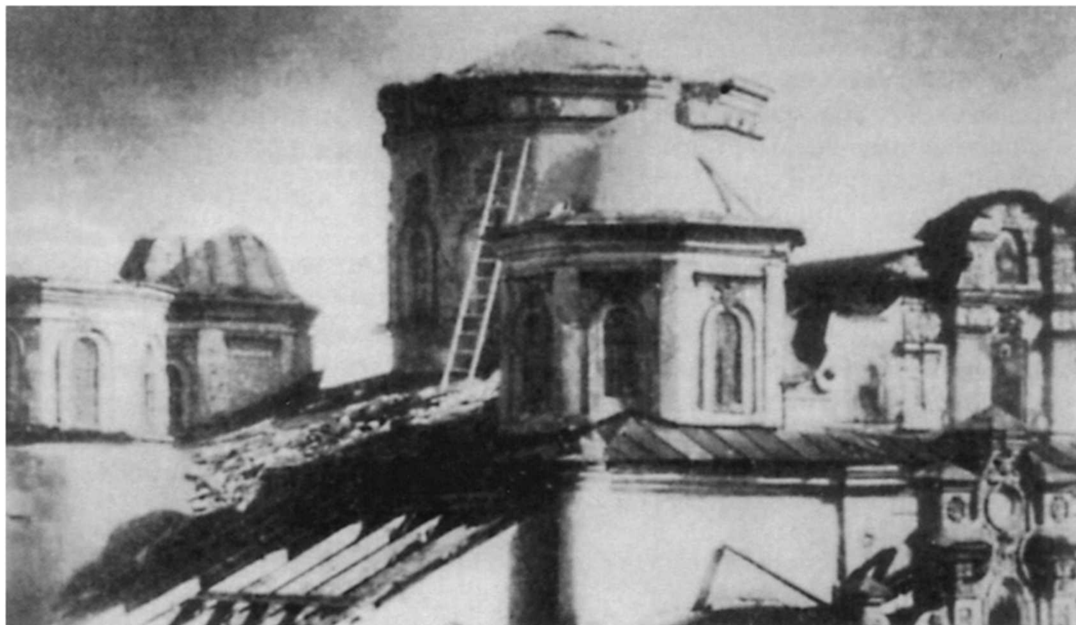
За цих умов різко погіршилась обстановка в українській культурі. Якщо раніше суперництво між різними творчими групами допускалось як спосіб урізноманітнення залучення до співробітництва з радянською владою українських інтелігентів різних творчих напрямів, то тепер усе настирливішими ставали претензії представників "пролетарських" творчих організацій на монополію в керівництві творчими процесами. На першому Всеукраїнському театральному диспуті 1927 р. нарком освіти М. Скрипник намагався знайти посередницьку лінію в боротьбі двох напрямів у театрі, представлених відповідно Л. Курбасом і Г. Юрою, а на другому Всеукраїнському диспуті 1929 р. він уже визнавав факт "непримиренної боротьби двох груп, двох течій". У подальшому загострення обстановки переходило будь-які межі.



Микола Скрипник.

Особливо нестерпною стала ситуація в Україні після приїзду з особливими повноваженнями на посаду другого секретаря ЦК партії П. Постишева, людини суб'єктивно чесної і фанатично відданої комуністичній ідеології, дисциплінованого партійного функціонера, електромонтера за фахом, культурні інтереси якого не йшли далі циркової боротьби. Постишев приїхав із завданням "виривати націоналістичне коріння" в українській культурі. Однією з перших його жертв був нарком освіти М. Скрипник, в апараті якого ДПУ "викрила" надзвичайно шкідливих "буржуазних націоналістів". Звинувачений у покровительстві націоналістичному шкідництву, розуміючи свою приреченість, Скрипник застрелився. Покінчив життя

[15] Под знаменем марксизма. — 1931. — № 3. — С. 60.



Загальний вигляд зруйнованої верхньої частини Михайлівського Золотоверхого монастиря в Києві. 1935.

самогубством і М. Хвильовий. Чимало видних письменників і діячів культури було виключено з партії під час чистки 1934 р., як, наприклад, М. Куліша. Знято з керівництва театром "Березіль" і переведено до Москви Л. Курбаса. Того ж року почалися арешти української інтелігенції без будь-яких процесів і пояснень. Закінчився процес "українізації" разом із життям і кар'єрою М. Скрипника, після 1934 р. невпинно зменшується відсоток українських шкіл та вищих навчальних закладів, поступово зникають і навчальні заклади національних меншин.

Першими жертвами терору стали найяскравіші таланти з різних, найчастіше лівих, літературних і мистецьких груп (Курбас, Куліш, Семенко та інші, але також і "неокласики"). Спочатку активну участь у "викриттях" брали "пролетарські" діячі культури (Микитенко, критики Коряк, Щупак та ін.), та згодом розгорнувся Великий терор, який поглинув усіх — і "талантів", на яких "брав рівняння класовий ворог", і вчорашніх простих робітників із "справжнім пролетарським загартуванням".

Планомірна підготовка масового терору почалася після убивства С. Кірова 1 грудня 1934 р. А 12 травня 1935 р. Політбюро ЦК ВКП(б) створило Особливу комісію державної безпеки, до складу якої увійшли Й. Сталін, А. Жданов, М. Шкірятов, М. Єжов (тоді ще тільки секретар ЦК і голова Комісії партконтролю), А. Вишинський і Г. Маленков. Ця група комуністичних керівників і була протягом 1935—1938 рр. практичним організатором тієї кривавої чистки партійних і колопартійних кіл, яка в західній літературі одержала назву Великого терору.

Великий терор був менш масштабним геноцидом, ніж "ліквідація куркульства як класу" і тим паче голодомор, однак мав більші політичні наслідки, оскільки торкався політичної та

Читання звинувачення у справі так званого правотроцькістського блоку на заводі "Ленінська кузня". 1938.

культурної верхівки і мав відношення до політичної структури суспільства в цілому.

На перший погляд, Великий терор був явищем ірраціональним і, на думку деяких дослідників, свідчив швидше про психічне захворювання його головного організатора — Сталіна. Досі ще не з'ясовано документально, чи були Сталін і ДПУ організаторами убивства Кірова, чи це був випадок, який в обстановці граничного напруження та істерії призвів до обвальних наслідків, як постріл у горах викликає снігову лавину. Що б там не було, в політичному оформленні судових процесів 1936—1938 рр., які були немов би вітриною єжовщини, все-таки можна простежити певну логіку.

На процесі Зинов'єва—Каменєва (19—24 серпня 1936 р.) Генеральний прокурор А. Вишинський зображав звинувачуваних безпринципними кар'єристами, нещодавно ще "нашими", яких жадоба влади зробила убивцями, готовими скористатися послугами Гестапо: "Ці панове обрали убивство засобом боротьби за владу... Сумний і ганебний кінець чекає цих людей, що колись були в наших рядах, хоч і ніколи не відзначалися ні стійкістю, ні відданістю справі соціалізму" [16]. На процесі Пятакова—Радека—Сокольникова (23—30 січня 1937 р.) Вишинський уже дещо зміщує акценти: ці люди ніколи не були "нашими", а стали ворогами народу вже тоді, коли створили в партії фракцію, їхнє перетворення на фашистських шпигунів і диверсантів було невідворотним: "Почавши зі створення антипартійної фракції, переходячи все більше і більше до загострених методів боротьби проти партії, ...вони перетворились на передовий загін фашистів, що діють за прямими вказівками іноземних розвідок" [17].

Крапки було розставлено на процесі Бухаріна—Рикова—Ягоди (2—13 березня 1938 р.): "Історичне значення цього процесу полягає передусім у тому, що на цьому процесі з винятковою ретельністю показано, доведено, встановлено, що праві, троцькісти, меншовики, есери, буржуазні націоналісти і так далі, і тому подібне є не чим іншим, як безприн-

[16] *Вышинский А.Я.* Судебные речи. — Москва, 1938. — С. 391.

[17] Там само. — С. 405.

В. Винниченко. Янгол сучасності. 1938.

ципною, безідейною бандою убивць, шпигунів, диверсантів і шкідників" [18]. Отже, завжди і всі "коливання у проведенні генеральної лінії партії", виступи проти Леніна і Сталіна були і є власне актом шпигунства й диверсії.

У цьому і полягала остаточна політична мета Великого терору. Після московських процесів у партії, державі й суспільстві встановився режим, коли найменший натяк на незгоду з будь-якою офіційною настановою розглядався як шкідництво, шпигунство та диверсія. Ідейним закріпленням цього режиму був написаний під керівництвом Сталіна, а почасти і ним самим "Короткий курс історії ВКП(б)", який, за визначенням постанови ЦК від 14 листопада 1938 р., давав партії "керівництво, що являє собою офіційне, перевірене ЦК ВКП(б) тлумачення основних питань історії ВКП(б) і марксизму-ленінізму, яке не допускає ніяких інших тлумачень" [19]. Важливо тут не стільки те, про які саме тлумачення йшлося, а те, що "теорія" тим самим остаточно набувала статусу політичної релігії.

Московські процеси — це лише вершина айсберга. В основі Великого терору — хаотичні й безсистемні розстріли будь-кого за найнезначнішими доносами і за рознарядками, які інколи мали анекдотичний характер (наприклад, припис віднайти і знешкодити ефіопських або мадагаскарських шпигунів). Деякі звинувачувані самі формулювали свої "провини" якомога безглуздіше, щоб очевидною стала безглуздість самого терору. Однак саме в ірраціональності звинувачень і полягала суть того явища, яке мовою кримінальних в'язнів називається "беспредел". Кожен громадянин СРСР повинен був знати, що в будь-яку мить він може бути знищений безслідно під будь-яким ірраціональним приводом. Характерно, що саме подібний терор із "судорогами" передбачив Достоєвський в "Бісах". "У нього добре в зошиті, — говорить Петро Степанович Верховенський про соціальні проекти Шигальова. — У нього шпигунство. У нього кожен член суспільства дивиться за іншим і зобов'язаний доносом. Кожен належить всім, а всі кожному. Всі раби і в рабстві рівні. У граничних випадках наклеп і вбивство, а головне, рівність. Передусім знижується рівень освіти, наук і талантів... Повний послух, повна безликість, але раз на тридцять років Шигальов пускає і судому, і всі раптом починають поїдати один одного, єдино щоб не було нудно".

У ході Великого терору без широкого розголосу було переглянуто і національно-державницькі концепції. Після

[18] Там само. — С. 413.

[19] Пропаганда и агитация в решениях и документах ВКП(б). — Москва, 1947. — С. 365—366.

смерті М. Покровського піддано критиці його загальну історичну концепцію. В частині, що стосувалася України, засуджено оцінку Хмельницького і "возз'єднання" України та Росії. Як писав дещо пізніше провідний на той час український історик М. Петровський, «в творах Покровського і його "школи" визвольна боротьба українського народу проти польсько-шляхетського гніту зведена, всупереч фактам, до "козацької революції", до "буржуазної революції", до "революції торгового капіталізму"; національно-релігійний гніт, прагнення українського народу до об'єднання з братнім російським народом, загальнонародний характер визвольної війни — все це Покровський і його "школа" замовчували, а особу Хмельницького оцінювали негативно» [20]. Настала пора педалювання на прагненні українського народу до об'єднання з російським у єдиній державі, на спільності їхньої історії, спільності "головного ворога" — польської шляхти. Щоправда, в довоєнний час ще підкреслювалось: "Україна приєднувалась до Росії царської, де влада була в руках поміщиків-кріпосників", а також, що "це приєднання в тодішніх конкретних умовах було для України найменшим злом" [21].

Починаючи з 1935 р. реабілітовано слово "патріотизм", правда, поки що у варіанті "радянського патріотизму". Але вже в уславленні подвигів великого російського народу відчувається той поворот до російського патріотизму, який було здійснено з початком Вітчизняної війни (фільм С. Ейзенштейна "Олександр Невський", 1938). Видатний український митець О. Довженко був запрошений на бесіду із Сталіним, уже маючи сценарій задуманого ним фільму "Тарас Бульба", проте український національно-патріотичний задум Довженка Сталіну не сподобався, і він порадив режисерові створити фільм про комдива Миколу Щорса

Партія тракторів, випущених Харківським тракторним заводом. 1932.

(фільм вийшов 1939 р.). Того ж року поставлено спектакль за п'єсою О. Корнійчука "Богдан Хмельницький", де суть козаччини виявляється у ненависті до панської Польщі й прагненні до об'єднання з Росією.

Підсумовуючи, можна сказати, що протягом часу, коли остаточно утверджувався в Радянському Союзі надзвичайно жорстокої форми комуністичний тоталітаризм, українська національна культура зазнала важких втрат. Майже повністю була винищена та національна інтелігенція, яка сформувалася на початок XX ст., розстріляна й розсіяна по таборах ліва творча художня інтеліген-

---

[20] *Петровський М.Н.* Нариси з історії країни. — Київ, 1940. — Вип. 4. — С. 8—9.

[21] Там само. — С. 7.

Григорій Петровський відкриває з'їзд товариства "Геть неписьменність!". Харків. 1932.

ція, що активно підтримала революцію; до примітивного рівня зведено не тільки літературу та мистецтво, а й всю гуманітарну культуру. Власне, місце гуманітарної культури зайняла марксистсько-ленінська теорія в тому канонізованому і догматизованому вигляді, в якому вона найбільше годилася для ролі політичної релігії і знаряддя політичної інквізиції. Руйнація продуктивних сил села і традицій селянської культури з її моральним потенціалом нищили фундамент національної культури в цілому. Ліквідація церкви, репресії проти церковнослужителів і віруючих, винищення пам'ятників релігійного мистецтва довершують картину вандалізму "збільшовиченої ери".

Неправильно було б, однак, розглядати культурну історію СРСР і культурну історію України радянського періоду лише як суцільний процес руйнування. Не в тому розумінні, що "поряд з недоліками були й успіхи", а в тому, що тоталітарний комуністичний режим створював певний тип культури. Йдеться не просто про серію нових промислових об'єктів, а про вирішальний крок у творенні нової технічної культури, про формування індустріальної цивілізації з новим науково-технічним потенціалом і новою роллю промислового міста в цілісній культурній системі.

Культура, створювана цим режимом, мала військово-промислове спрямування й опиралася на ті форми, які пізніше одержали назву військово-промислового комплексу (ВПК). Хоча сталінське керівництво намагалося зосередити новобудови ВПК у глибокому тилу, на Уралі й за Уралом, Україна з її розвиненою міською культурою, ресурсами робочої сили, традиціями нової індустрії Півдня та Сходу, природними ресурсами і можливостями енергетики залишалася важливим регіоном індустріального будівництва, спрямованого на зростання державно-мілітарної потуги СРСР.

Мілітарна культура вимагала високого рівня військової техніки і сильної загальної індустріальної та енергетичної бази. Як і Росія петровських часів, Росія сталінська хотіла б узяти від Заходу не його культурно-політичні основи, а техніко-утилітарні результати, то-

му в роки першої п'ятирічки на промислових підприємствах Німеччини, Сполучених Штатів Америки та інших держав навчалися сотні радянських інженерів, іноді дуже високого рангу. Промисловість, створювана на базі останніх досягнень світової науки і техніки, не могла спиратися на малописьменну робочу силу. Тому було зроблено рішучі кроки до подолання неписьменності й введення загального обов'язкового початкового навчання (постанова ЦК ВКП(б) 1930 р., продубльована постановою ЦК КП(б)У). Навчанням у школі була охоплена вся молодь України віком від 8 до 15 років. Того ж 1930 р. "інститути народної освіти" (ІНО) перетворені на інститути профосвіти, фізико-математичні та інститути соціального виховання (згодом педагогічні інститути), а 1933 р. відновлено Київський, Харківський, Одеський та Дніпропетровський університети.

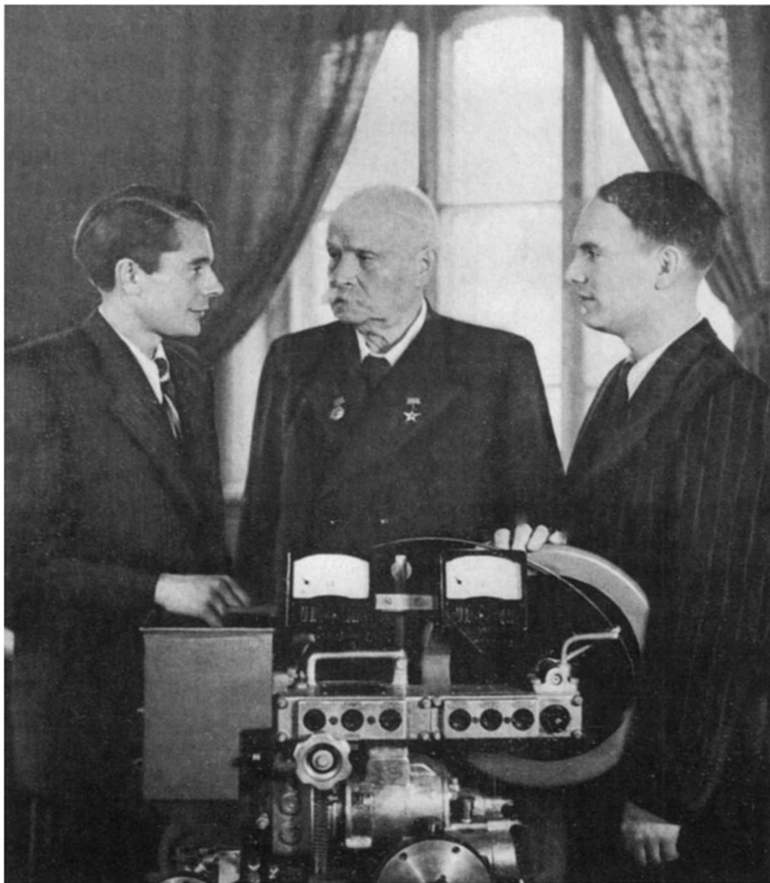
За даними переписів, відсоток письменних серед людності України віком від 9 до 49 років 1926 р. становив 63 %, а 1939 р. — 88,2 %, зокрема серед чоловіків — 93,9 %. На 1939 р. на 1000 осіб населення України вищу освіту мали вже 8, а середню — 112 людей, тобто майже 1 % населення мав вищу і більше 10 % — середню освіту. Загальне підвищення культурно-освітнього рівня населення СРСР відіграло значну роль у роки Великої Вітчизняної війни, оскільки створило можливості прискореної підготовки офіцерських кадрів (у роки Першої світової війни російська армія неспроможна була компенсувати людські втрати, незважаючи на величезні людські ресурси, насамперед через відсутність достатньої кількості освічених людей, з яких можна було б швидко підготувати молодших та середніх офіцерів). Розвиток служби охорони здоров'я уможливив у роки війни налагодження значно кращої системи військової медицини, ніж це було в російській армії у попередню війну, що дозволило зменшити людські втрати і без того колосальні.

Олександр Богомолець.

В Україні розвивалися технічні науки: матеріалознавство, металургія, машинознавство, електротехніка, теорія і практика зварювання та ін. Розвивалися також математика та природничі науки, центром світового значення став Український фізико-технічний інститут у Харкові. У цьому інституті розпочалися дослідження, які напередодні Другої світової війни вивели СРСР на поріг відкриття атомної енергії.

Утім не тільки прикладними військово-промисловими здобутками характеризуються результати того перевороту в матеріальній основі суспільного виробництва, який з такою жорстокою послідовністю був проведений протягом десятиріччя 1928—1938 рр.

Суспільство мало колосальну потребу в кадрах керівників установ та організацій, інженерів, учителів, лікарів. Цю потребу воно задовольняло недостатньо якісно, але масово, надаючи мож-



Євген Патон із синами Володимиром і Борисом. 1949.

ливість людям із соціальних низів за державної підтримки одержати необхідну освіту. Поняття "соціальні низи" тут можна вживати в прямому значенні, оскільки рядові громадяни країни були "низами" до революції і залишилися "низами" в розумінні безправності та політично-культурної неосвіченості й після революції. Проте у селі наприкінці 30-х рр. з'явилися свої інженери, командири-льотчики або танкісти, вчителі, лікарі, а дехто вибився і в партійні керівники чи директори підприємств. На відданість цих "висуванців", які за умов станової Російської імперії ніколи б не могли зробити такої культурної чи адміністративної кар'єри, на ілюзію доступності "всім" вершин інтелектуального та політичного життя й була розрахована популістська демагогія сталінського комуністичного керівництва. Вона значно полегшувалася крайньою спрощеністю і примітивізованістю гуманітарної культури, зниженням рівня літератури та мистецтва, груба пропаганда заміняла світогляд, і всі таємниці духовного життя здавалися простими і доступними.

Тому не можна сказати, що комуністичне керівництво країни не мало жодної масової підтримки на терені України, як і на інших теренах СРСР, і трималося виключно на насильстві. Після 1934 р., а особливо в роки Великого терору, матеріальне становище більшості населення покращало, про голодо-

мор було заборонено під страхом смерті навіть згадувати, і молодші покоління, особливо в містах, зростали під знаком нових ідеологічних орієнтирів.

Не слід також скидати з рахунку привабливість загальних ідеалів соціалізму, які успадкували віковічні прагнення до справедливості й захисту бідних і пригноблених, збережені, зокрема, світовими релігіями. Перетворений на політичну релігію марксизм-ленінізм сприймався багатьма людьми як ця одвічна релігія справедливості. До певної міри це мало міжнародний характер і було виразом тієї глибокої кризи, в якій опинилося людство внаслідок світової війни та пов'язаних із нею революційних потрясінь. Зазвичай це викликає до життя різні гостроооптимістичні есхатологічні вчення про близький прихід "нового часу". Багато хто очікував приходу на землю соціалізму як другого Пришестя.

Врешті-решт на комуністичний режим працювала й міжнародна обстановка. У 1929 р. міжнародна ринкова економіка пережила колосальний біржовий крах, з якого почалася Велика депресія. Ця світова економічна криза не мала рівних в історії. Особливо тяжко вона вразила колишні переможені країни й передусім Німеччину, що заледве стабілізувала економічне становище після військової катастрофи, з величезними труднощами розраховувалась із країнами-переможницями і не встигла ще розвинути і зміцнити республіканські демократичні інститути. У Німеччині зростало протистояння ультралівого комуністичного руху, підтримуваного значною частиною робітничого класу, та ультраправого націоналістичного руху, де провідну роль відігравали націонал-соціалісти, партія вкрай тоталітарна і расистськи-націоналістична, озброєна гаслами грубої популістської демагогії. Після виборів 1932 р., коли

Олександр Палладін.

жодна з крайніх сил не одержала переваги, а позиції демократичного центру виявилися гранично слабкими, клуби промислової та фінансової аристократії вирішили створити урядову коаліцію з ультраправими — нацистами Гітлера. Праві політики розраховували таким чином тримати під контролем нацистів ("бандитів, але своїх бандитів") і їх руками розгромити ультралівий рух. Після створення такого правого уряду реальними господарями країни стали нацисти, і десь до 1936 р. політики великого капіталу і керівні сили армії остаточно втратили контроль над подіями в країні. Жорстокий терор охопив не тільки ліві, а й широкі демократичні кола, наприкінці 30-х рр. особливо агресивних рис набула антисемітська політика Гітлера.

Німеччина стала на шлях підготовки військового реваншу. За цих умов у Європі не залишалося серйозних військових та політичних сил, які активно могли б протистояти фашизмові й нацизмові.

Спостерігаючи перші успішні кроки фашизму й німецького нацизму в Європі, керівники Комінтерну розглядали

Делегація Західної України на III позачерговій сесії Верховної Ради УРСР, яка схвалила Закон "Про включення Західної України до складу УРСР". Київ. 14 листопада 1939 р.

ці ультраправі націоналістичні терористичні рухи як показник "розпаду гнилого капіталізму" і навіть як можливого союзника проти соціал-демократії. Політичні союзи із центристськими та соціал-демократичними силами почали укладатися в Іспанії, Франції, інших країнах без благословення комінтернівського керівництва й не одразу призвели до перемоги тактики Народного фронту.

1934 рік взагалі став для Європи роком політичних убивств. У "ніч довгих ножів" 30 червня Гітлер вирізав своїх колишніх політичних друзів — керівництво штурмовиків. 25 липня у Відні нацисти, намагаючись здійснити переворот, смертельно поранили австрійського канцлера Дольфуса. 9 жовтня в Марселі хорватські націоналісти ("усташі") вбили короля Югославії Александра та французького міністра закордонних справ Л. Барту. Українські націоналісти убили міністра внутрішніх справ Польщі Пєрацького. Продовжувалась терористична боротьба ірландських радикальних націоналістів проти Англії. За цих умов постріл у С. Кірова Захід сприйняв як дію міжнародної фашистської політичної мафії.

Західній інтелігенції тоді здавалося, що злочини нацистів — це сигнал їх швидкого падіння. Багато різних діячів відчуло симпатію до Радянського Союзу, плекало надію на його допомогу в боротьбі за демократію. До більшовиків потяглися і майбутній голліст А. Мальро, й індивідуаліст А. Жід, і майбутні колабораціоністи Ж. Жіоно і Дріє ля Рошелль. У Парижі 1935 р. на міжнародній зустрічі письменників зійшлися шляхи Генріха Манна й О. Гакслі, Е. Хемінгуея, Дж. Джойса, Б. Шоу, А. Барбюса, І. Еренбурга, І. Бабеля і Б. Пастернака. Саме 1935 р. СРСР було прийнято до Ліги Націй.

17 липня 1936 р. заколотом генерала Франко почалася громадянська війна в Іспанії, епоха інтернаціональних бригад, яка ще більше зміцнила авторитет СРСР як борця проти фашизму. Єжовщина відштовхнула від комунізму чимало інтелігентів, але багато хто припускав, що московські судові процеси небезпідставні.

Можна скільки завгодно іронізувати з приводу довірливості західних політиків та інтелектуалів, але в цілому вони виявилися праві: за тодішнього становища Європи і світу єдиною реальною

військовою силою, яка могла протистояти агресивному фашистському блокові, був тоталітарний режим Сталіна. Всі зусилля західних політиків спрямовувалися на те, щоб зіштовхнути між собою ці два тоталітаризми. Спроба Сталіна знайти порозуміння із Гітлером 1939 р. була лише епізодом у цьому неминучому двобої. Війна проти очолюваного нацистською Німеччиною блоку фашистських та напівфашистських держав стала принаймні головною прогресивною історичною місією, яка випала на долю СРСР.

З урахуванням цих обставин слід розглядати й українську культурну та політичну історію поза межами СРСР, насамперед у Західній Україні.

Якщо в 20-х рр. політичні плани західних держав ураховували можливий швидкий розвал СРСР, то з початком 30-х рр., а особливо у зв'язку з Великою депресією та загостренням ситуації в Німеччині, курс західної політики почав змінюватися. Це відбилося і на ставленні до українських організацій за рубежем, передусім до українського уряду в екзилі та українських культурних центрів. З початку 30-х рр. щедре фінансування української освіти і культури в Чехословаччині поступово припиняється. Головними культурними осередками залишаються західноукраїнські центри в Польщі, де становище українців стає все важчим.

Польща, головна держава "санітарного кордону" проти більшовиків, мала режим авторитарний, близький за характеристиками до націоналістичного авторитаризму Франко в Іспанії. "Режим полковників" провадив чимдалі жорсткішу антиукраїнську політику, формально дотримуючись принципів "прометеїзму" Ю. Пілсудського. Ці принципи включали спілку з національними антикомуністичними силами колишньої Росії, зокрема з урядом УНР,

Євген Коновалець.

формально не відміняючи і культурної автономії Західної України, проголошеної 1923 р. Ситуація ще погіршилась після смерті Ю. Пілсудського 1935 р. і приходу на пост "начальника держави" маршала Е. Ридз-Смігли.

У західноукраїнському селі влада прагнула створити надійну польську колоністську основу, на що спрямовувалася політика всемірної підтримки "осадників". Українське село, яке задихалося від малоземелля та аграрного перенаселення, було поставлене в кричуще нерівноправне становище порівняно з етнічно польським селом, що й викликало аграрні заворушення. Криваві "пацифікації" на Волині ганебною плямою лягають на історію міжвоєнної Польщі.

Панівний режим намагався зміцнити культурно-політичні позиції польського елементу в західноукраїнських містах. Українці взагалі знаходилися у стані прихованої дискримінації: українця за походженням, навіть з високою фаховою освітою, не допускали до військових та інших "закритих" виробництв, він не міг розраховувати на добру кар'єру. Кількість українських середніх шкіл у

Галичині була меншою, ніж за Австро-Угорщини, а вищих навчальних українських закладів не було зовсім. Існували й таємні обмеження, через які українці могли легше вступити до вищих навчальних закладів Варшави, ніж, наприклад, Львова. У результаті склалася парадоксальна ситуація: в західноукраїнській провінції, малих містечках культурно-політичне життя було більш насичене, ніж у польських, оскільки там осідала освічена українська верхівка, тоді як польська еліта трималася Варшави, Львова, Кракова.

У Варшаві знаходилось офіційне представництво уряду УНР, жив президент УНР Андрій Лівицький, на славістичному факультеті університету викладали такі відомі українські професори з УНРівської еміграції, як С. Смаль-Стоцький та М. Кордуба. Проте східноукраїнську еміграцію "петлюрівської", франко-англійської орієнтації не підтримували місцеві західноукраїнські кола через її "полонофільство". Найбільший політичний вплив серед українського населення мала національна демократія — партія УНДО (Українське національно-демократичне об'єднання) із досить значним представництвом у сеймі. Однак внаслідок загального загострення ситуації, а особливо після початку Великої депресії, що вдарила по слабкій польській економіці особливо важко, все більшого впливу набувають радикальні політичні течії — комуністи і націоналісти.

Слід відзначити, що політичний вплив західноукраїнських комуністів був досить значним і в місті, і в провінції. Антифашистська спрямованість комуністичного руху давала йому додаткові політичні дивіденди, — власне, перший антифашистський конгрес у світі відбувся саме у Львові. У Західній Україні працювала й українська комуністична інтелігенція. Значний удар наніс комуністам Польщі Великий терор: Компартія Західної України організаційно входила до Компартії Польщі, керівництво якої було майже повністю розстріляне в Москві, а партія розпущена рішенням Комінтерну 1938 р., що стало тоді безпрецедентним явищем. Утім західноукраїнські комуністичні організації існували до 1939 р., а симпатії простого люду до СРСР і Радянської України залишалися досить сильними.

Однак більшість учнівської та студентської молоді віддавала перевагу підпіллю радикально-націоналістичного напряму. Політична організація, яка очолила цей напрям, — ОУН (Організація українських націоналістів) — утворена на базі різних націоналістичних груп, передусім Української військової організації (УВО). На перших зборах ОУН у Відні (січень—лютий 1929 р.) із 30 делегатів 12 брали участь у війні за незалежність України. Решту учасників становила інтелігенція: 10 інженерів, 9 вчителів, журналістів та поетів, 3 студенти, інші особи невідомого фаху — такий склад групи організаторів ОУН[22]. Творцем і провідником ОУН був полковник Є. Коновалець, убитий радянським агентом 1938 р.

Натхненником і духовним вождем тієї молоді, яка пішла в терор для безкомпромісної боротьби за самостійну країну, став Д. Донцов, що видавав тоді у Львові часопис "Вісник". Сам Донцов ніколи не входив до жодної з організацій молодих націоналістів, щоб мати розв'язані руки для критики і визначення позицій (це не раз викликало в оунівців гірке нарікання), проте його ідеї національного егоїзму, елітарності політичного лідерства та готовності на будь-які кроки для нищення ворога Ук-

[22] *Motyl O.J.* The turn to the right: the ideologic origins and development of ukrainian nationalism, 1919—1929. — New York, 1980.

Олег Ольжич (Кандиба).

Олена Теліга.

раїни визначали філософію радикального українського націоналізму. Відкрито орієнтуючись на міжнародний фашистський рух і передусім на німецький нацизм, з яким ОУН та особисто Коновалець були пов'язані організаційно, молоді українські націоналісти ставилися до всього, що відбувається в Німеччині, з довірою та щирим ентузіазмом. Тому одного з доповідачів, який щойно повернувся з Райху до Львова і бачив там не зовсім приємні речі, хоч і зберіг симпатії до нацистів, на зборах ледве не побили. Щире захоплення "молодою Німеччиною", її "Гітлерюгенд" (Hitlerjugend) та "Крафт дурх Фройде" (Kraft durch Freude), висловлює і Олена Теліга після відвідин Берліну.

Сьогодні, з відстані часу, ми повинні об'єктивно й безсторонньо оцінити явища тієї трагічної історії. Йдеться, з одного боку, про незалежний від намірів та уявлень учасників радикального націоналістичного руху його зміст, політичне значення його орієнтирів, політичну традицію, що її продовжувачі сьогодні мають якось оцінити, якщо хочуть передати майбутнім поколінням. З іншого боку, йдеться про конкретних особистостей, їхні чесноти, помилки, трагедії або злочини. Тут ми не говоримо про політичні лінії та наслідки, а оцінюємо людей за їх мотивами і людськими якостями.

Як політичний рух радикальний український націоналізм міжвоєнного і воєнного часу належить до тієї ж категорії політичних сил, що й арабські націоналістичні рухи пронімецької орієнтації, прояпонський індонезійський націоналізм Сукарно, ірландський рух шінфейнерів і т. д. Вступаючи в політичний союз з фашистськими державами, ОУН керувалася не тільки і не стільки близькістю активістської та націоналістичної ідеології, скільки розрахунками на те, що незалежно від намірів німецького нацистського керівництва ОУН зуміє в ході антикомуністичної війни вибороти Україні незалежність, що вбачалося цінністю, вищою за інші політичні й моральні цінності. Історія довела безпідставність цих сподівань.

Говорячи про людський вимір радикального націоналізму, можемо констатувати, що, як у кожному терористич-

ному русі, тут були і фанатичні виконавці, і люди високого духу та моральної чистоти, і жорстокі, примітивні вбивці. Історія має віддати належне кожному тільки за його власними якостями і заслугами. Слід зазначити, що до керівництва Проводу українських націоналістів були близькі такі яскраві особистості й видатні представники української культури, як Олег Ольжич, Олена Теліга, Євген Маланюк. Хоча вони всі схилялися перед авторитетом Донцова, аж ніяк не можна вважати їх творчу наснагу результатом утілення ідей теорії українського фашизму. Поезія націоналізму мала власні романтичні витоки.

1937 р. у донцовському "Віснику" з'явився есей двадцятилітнього тоді Олега Штуля, пізніше — одного з керівників ОУН, що перейняв посаду Голови Проводу українських націоналістів після смерті полковника А. Мельника. Ця стаття зробила автора відразу знаменитим, вона виразно вказує на джерела всієї філософії націоналістичної поетичної екстреми. В її основі — неприйняття посилань на об'єктивні причини поразки українських націоналістів у роки громадянської війни. «А чому ми програли? — запитує автор. — З тих же самих причин, з яких могли виграти: "об'єктивні обставини тут винні". З об'єктивних обставин вибухла революція, з об'єктивних причин прогавлено об'єктивні обставини, в яких можна було створити державу, об'єктивно пізніше прийшли об'єктивні обставини, в яких вже не можна було перемогти більшовиків, що також були зроджені об'єктивними обставинами. (Боже, в якому об'єктивному світі я народився!)» [23]. Іронізуючи з безпомічних посилань на об'єктивні обставини лідерів УНРівської еміграції, студент-націоналіст О. Штуль знаходить відповіді на питання про причини поразки в творах письменника-комуніста М. Хвильового, цитуючи з його листа Мар'яни:

«Твій народ має два чудних слова, вони не перекладаються "сєвер" і "грусть". Але найкраще слово на землі:

"Че-Ка"

Пам'ятаєш?: стоять ешельони, а паротяг так задумано шипить. Їдемо в далекі степи, де чекає тривога, невідомість, де шле провалля жури й радости! Станція, ще станція і семафори, і степи... Тоді не було порожнечі».

Штуль питає: «Хто написав би таке з наших політиків?.. Чи могли вони, роз'їджені мудрощами не нашого поля, очолювати націю, коли "йшла м'ятежна епоха. Ішла духм'яна романтика, і нечутно ходили по борах тіні середньовічних лицарів"» [24]. Молоді нової генерації, натхненній тим же вогнем повстання, здавалось, що справа лише в "духм'яній романтиці", якої бракувало жалюгідним провідникам старших поколінь. "І з одного боку став Грушевський, а з другого — Че-Ка з романтикою бравнінґа, з походами на Кубань, Берлін з палаючими очима, — маса пішла на вогонь" [25]. Романтика браунінга знову вийшла на передній план політичного і культурного життя.

Слід зазначити, що раптове зростання впливу радикального націоналізму на широкі маси західноукраїнського населення значною мірою стало наслідком "визволення Західної України", що виявилося військово-політичною окупацією. Важко знайти інші приклади такої швидкої втрати політичного капіталу, який демонструє історія радянської влади на західноукраїнських землях 1939—1941 рр. Українське населення

[23] *Штуль О.* Далекий шум (1917 р.) // Париж Олегові Штулеві. — Париж, 1986. — С. 184.

[24] Там само. — С. 189—190.

[25] Там само. — С. 191.

Відправлення радянських громадян на примусові роботи до Німеччини. Черкащина. 1942.

щиро вітало Червону армію як армію-визволительку, вибори до Народних Зборів та інші "демократичні" процедури щиро сприймалися людьми як можливість самостійного рішення, і входження до складу Радянської України було для переважної більшості результатом цілком свідомого вибору. Однак негайне включення Західної України до системи комуністичної диктатури, бідність, дефіцити, черги, наїзди зголоднілих радянських чиновників, загроза колективізації, тоді ще тільки видної на близькому обрії, початок репресій — все це швидко зруйнувало довіру. Більшовики винищили або нейтралізували всі більш-менш лояльні політичні сили, на які могли б спиратися, включаючи рештки Компартії Західної України, і єдиною, крім них, політичною силою на теренах лишилося радикально-націоналістичне підпілля.

За таких умов почалася радянсько-німецька війна, що по праву зберігає назву Великої Вітчизняної, хоча, може, для багатьох змінився зміст слова "вітчизняний", — війна не лише за свободу, а за саме життя українського народу. Війна проти вже створеної в центрі Європи страшної коричневої імперії, яка загрожувала основним цінностям світової цивілізації і планувала цілі народи обернути в рабство або винищити.

В Україні дислокувалися найсильніші угруповання Червоної армії, оскільки Сталін та керівництво армії вважали, що саме Україна буде головною стратегічною метою Німеччини на першому етапі війни. У той час коли на центральній ділянці німецько-радянського фронту Червона армія зазнала нищівної поразки, на території Україні її війська відступали з важкими боями, мали великі втрати, але до серпня не були розбиті й не втратили стратегічно важливих позицій. І мобілізацію, і евакуацію

Застосування тактики "спаленої землі" гітлерівськими окупантами. Дніпропетровськ. Вересень 1943 р.

майже скрізь по Україні було здійснено. Катастрофа сталася у вересні, коли через упертість Сталіна, його неспроможність оцінити військову ситуацію і негнучкість командування увесь Південно-Західний фронт був ущент розгромлений, величезна маса червоноармійців потрапила в полон. Почався страхітливий період окупації.

До поневірянь, які приніс колгоспний лад і режим диктатури, нацизм додав повне обернення в рабство, перетворення українців на робочу худобу, ліквідацію елементарної освіти на території "райхскомісаріату Україна" (в Галичині українські гімназії існували), вивезення молоді на каторжні роботи до Німеччини, винищення військовополонених у страшних таборах смерті, нарешті, поліцейський терор і масове знищення людей в нечуваних масштабах. П'ять мільйонів жертв серед мирного населення — такий жахливий підсумок фашистської окупації нашої землі, серед загиблих — євреї і українці, росіяни і люди інших національностей, на смертях яких трималася влада окупантів.

Чисельність власне німців у складі німецької адміністрації на окупованих землях була порівняно невеликою, основну частину адміністрації становили колаборанти — це доведено істориками. Це аж ніяк не свідчить про підтримку українським населенням окупаційного режиму — його опорою був страх перед нечуваною жорстокістю каральних акцій, до яких, як і скрізь, залучалися покидьки з власного народу. Якщо в когось із тих, кого знедолила комуністична влада в роки колективізації, голодомору, Великого терору чи повсякденного деспотизму, й були якісь сумніви чи надії, то дуже швидко прийшло прозріння. Переважна більшість населення окупованої України (чимало хто і попри свої антипатії до більшовизму) всі надії покладала на схід, де точилися криваві бої, де воювали сини, брати, чоловіки, батьки тих, хто в окупації чекав на їх перемогу і де врешті-решт вирішилася доля війни народів світу проти фашизму.

Як тільки розпочався німецький наступ на Україну, похідні групи українських націоналістів услід за окупаційними німецькими військами просувалися на схід і створювали в українських містах свої центри. ОУН (бандерівці) проголосила у Львові в липні 1941 р. незалежність України і створила уряд Я. Стецька. Місцева німецька влада спочатку навіть подумала, що ця акція узгоджена з Берліном, а коли вияви-

На згарищі власної хати. Фотоетюд. 1941.

лось, що це самодіяльність, заарештували С. Бандеру та деякий час використовували його загони як каральні й охоронні сили. ОУН (мельниківці) та інші групи націоналістичної інтелігенції розраховували під прикриттям колабораціонізму створити серед місцевого населення, особливо серед молоді, що не входила до комсомолу, націоналістичні гуртки. З цією метою до Києва було направлено велику групу інтелігентів — членів ОУН, серед них і подружжя Теліг. Поступово до кінця 1941 р. ці найкращі культурні сили з націоналістичної організації були заарештовані й розстріляні німцями. Таким чином, розрахунки радикально-націоналістичних угруповань уже в перші місяці війни зазнали невдачі.

Відомий український письменник Улас Самчук, редактор тижневика "Волинь", писав тоді: "Становище, в якому знаходимось ми, українці, тяжке подвійно. Ми всі без винятку є свідомі того й коли все-таки говоримо про якісь відрадніші можливості, то беремо їх у понятті відносному. Відносному у порівнянні до того, що лишилось за нашими плечима і чого ми вже були свідками... Наша ціль дуже виразна. Витримати морально, не випустити з рук ініціятиви у справах, які торкаються нас безпосередньо..." [26] Однак ініціатива належала

[26] *Самчук У.* Ясно і виразно // Волинь. — 1941. — Ч. 28. — 28 груд. Цит. за: *Власенко-Бойцун А.* Улас Самчук як публіцист // Слово: Збірник 12. Об'єднання українських письменників "Слово". — 1990. — С. 122—123.

окупантам. І коли арештований і знову випущений німцями Самчук писав з гіркотою про те, що речі у нас зроблені абияк, а не по-європейському, і життя як не-життя, і мова як не-мова ("Київський українець в масі не має свідомости, ані національної, ані навіть людської" [27]), то це не могло знайти розуміння у "київського українця". Не час було дорікати нечистотою мови і бідністю нашого побуту.

Яка може бути доля культури в часи таких всенародних страждань! Усе було поставлено на службу війні — і технічно-промислова, і духовна культура. Українські підприємства становили третину всіх підприємств, евакуйованих на схід, і їхній внесок в оборонну продукцію був величезний. Утративши з вини сталінського військово-політичного керівництва величезні території на заході країни, СРСР добивався вирішальних змін у співвідношенні сил з Німеччиною приблизно на тій же ресурсній основі, яку мала Росія в роки Першої світової війни і країна — напередодні п'ятирічок. Не рахуючи, звичайно, технічної та наукової культури, яка в сукупності з неймовірним напруженням сил і дала змогу 1943 р. отримати перевагу над ворогом на землі й в повітрі.

На схід було евакуйовано і найкращі гуманітарні сили України — поетів, письменників, митців, науковців. Не можна чекати, щоб за таких умов, коли всі почуття, здавалось би, гранично спрощено, а митецька праця прирівняна до солдатської, народжувались дійсно значні витвори культури. А все ж багато хто з інтелігентів, зокрема й українських, згадував пізніше роки війни як роки щастя і навіть свободи. Бо те, що писали тоді навіть на замовлення, писали щиро.

У далекій евакуації ще ближчою і ріднішою ставала Україна, до неї зверталися найвідвертіші поетичні рядки. Саме тоді були написані вірш "Любіть Україну" В. Сосюри, схвильований поетичний цикл "Україно моя!" А. Малишка, сповнені тугою за рідною землею поезії Л. Первомайського, а М. Рильський розпочав поетичну "Мандрівку в молодість", прокладаючи тим самим, хоча б і нетривкі, містки між національним сучасним і минулим. І, нарешті, саме тоді визрівають сповнені гарячого українського патріотизму твори О. Довженка — кіноповість "Україна в вогні" та п'єса "Нащадки запорожців". Що при цьому думали? Не могли не думати і — хоч між своїми, хоч потихеньку — не говорити про причини поразок 41-го, а вже тоді й про 37-й, і про 33-й, може, далі всіх заходив О. Довженко, який в одній приватній розмові 1942 р. прямо сказав: "Таки догадалися: пересіли з брязкотливого інтернаціонально-космополітичного шарабана на вірних коней доброго старого патріотизму" [28].

У перший період війни Сталін закривав очі на український патріотизм, намагаючись використати все для повної мобілізації сил. Характерно, що ще 1943 р. до членів ВКП(б) без кандидатського стажу було прийнято М. Рильського і П. Тичину (на пропозицію М. Хрущова, схвалену Сталіним). Однак війна закінчувалася, а настрої української інтелігенції не були вже таким секретом для сталінського керівництва. Старий добрий патріотизм дозволявся тільки в російському варіанті. Щоб пояснити це, 1944 р. було підготовлено жорстокий спектакль — "обговорення" на Політбюро питання про "помилки" О. Довженка. На засідання, в ході яко-

---

[27] Там само. — С. 124.

[28] Цит. за: *Новиченко Л.* Поетичний світ Максима Рильського. (1941—1964). — Київ, 1993. — С. 11.

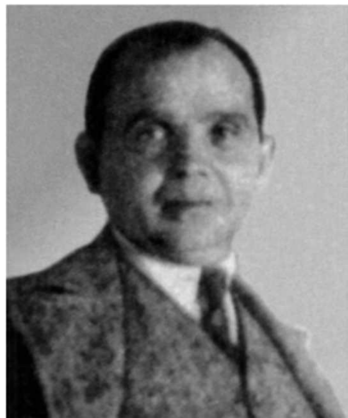
го зі страшними звинуваченнями виступав і Сталін, і яке закінчилося бадьорим резюме Л. Берії: "Будем вправлять мозги!", для "науки" були запрошені П. Тичина, М. Рильський, М. Бажан та О. Корнійчук. Після цього О. Довженко, що найближче підійшов до націонал-комуністичної ідеології, був фактично ізольований від української культури, жив і помер під забороною "писать и рисовать". Почалася пора, коли Україну обережно ставили "на своє місце".

До України сталінське керівництво тепер ставилося особливо підозріло. Взагалі, Сталін не довіряв тим, хто знаходився тривалий час поза його пильним контролем, зрештою він усунув від керівництва і в комуністичних партіях Східної Європи майже всіх тих, хто знаходився в підпіллі, а не під комінтернівським та беріївським контролем у Москві. У сталінські часи той, хто перебував на окупованій території, був людиною політично неповноцінною. Україна опинилася під підозрою як нація, що перебувала на окупованій території і невідомо чим там займалася, з ким спілкувалась, чого наслухалася й начиталася. Мало важило те, що в Україні існував розвинутий партизанський рух, стотисячне підпілля та півмільйонна партизанська армія, керована з Москви Українським штабом партизанського руху. Мало важило й те, що Україна була вщент зруйнована окупантами, вкрита пожарищами, що лишалися після каральних загонів, зазнала тортур і убивств без ліку.

На Заході України існувало велике націоналістичне підпілля, яке з 1943 р. розгорнуло антинімецьку й антирадянську збройну боротьбу, а з 1944 р. змінило загальнополітичні орієнтири, заговоривши про демократію та об'єднання всіх антикомуністичних сил від бандерівців до соціал-демократів (Українська головна визвольна рада — УГВР). У

О. Довженко на зйомках фільму "Мічурін". 1947.

свою чергу і німці 1944 р. готувалися до зміни своєї внутрішньої політики й утворення поряд з "Російською визвольною армією" також Українського комітету, у зв'язку з чим було випущено з таборів арештованих лідерів націоналістів, зокрема Бандеру (Олег Ольжич-Кандиба як найбільш переконаний і щирий націоналіст саме тоді був убитий в таборі). Хоч би як було скомпрометоване керівництво ОУН своїм вихідним колаборантством, хоч би як послаблювало власні позиції постійними міжусобними сутичками, "роззброєннями" та вбивствами, фактом залишається те, що місцеве населення довіряло найбільше своїм. Адже до лав УПА щиро йшли молоді люди воювати за Україну, не розбираючись у політиці далі лету своєї кулі. Велика частина з'єднань покинула Україну 1947 р., але партизанська війна велася із надзвичайною стійкістю аж до початку 50-х рр., приносячи незліченні жертви мирному волинському й підкарпатському населенню. Після її закінчення жупел "українсько-німецького буржуазного націоналізму" (термін, сконструйований Д. Мануїльським у його директивній, хоч і напівсекретній, доповіді та брошурі на цю тему) залишається одним із найстрашніших "розстрільних" звинувачень.



Гнат Юра.

Війна закінчилася, і для України почалася нова епоха. Страшним вогняним валом пройшла лінія фронту через всі українські простори, зрівнявши із землею те, що не було свідомо знищено німцями. Проте найстрашнішими збитками для народу та його культури стали мільйони загиблих. Жертви на війні, особливо відчутні у сторони, яка наступає, з радянського боку були особливо великими — кількість загиблих і досі точно не встановлена: Сталін людей не шкодував і втрат не рахував. Особливо жахливими були втрати новобранців на українській землі, де їх "мобілізовували" негайно після визволення місцевості й іноді кидали у бій, навіть не переписавши, не кажучи вже про елементарну військову підготовку. Для сталінського командування українські чоловіки з "окупованої території" були дешевим гарматним м'ясом, яке щедро розтрачувалося навіть з певним розрахунком.

Уже в роки війни концепція "дружби народів СРСР" та "історії народів СРСР" набуває виразно російсько-патріотичного оформлення. Післявоєнний час починається зі знаменитого сталінського тосту "за великий російський народ". Прикладом нової концепції можуть бути формулювання з офіційного підручника "Історії СРСР": "Учебник по истории СССР ставит своей целью показать, что нет неисторических, неполноценных народов, что имеются лишь различные ступени в экономическом и общественно-политическом состоянии существующих народов. Учебник по истории СССР объективно показывает также, как шло развитие народов СССР и прежде всего народа русского, с древнейших времен занявшего в истории человечества почетное место и освободившего ныне народы от фашистского гнета" [29]. Усі народи рівні, а російський народ найрівніший. Концепція "пролетарської імперії" остаточно замінена концепцією Російської імперії. СРСР став державою з нічим не обмеженою системою насильства, що ідеологічно спирається уже не стільки на світовий комуністичний процес, скільки на "почесне місце" російської нації в ньому і в усіх інших, зокрема культурних процесах, причому "с древнейших времен". Ідеологічною позицією, яку тепер обґрунтовує та захищає комуністичне керівництво країни, є позиція російського великодержавного націоналізму.

Антикапіталістична й антибуржуазна ідеологія також, по суті, підпорядковується великодержавницьким цілям. Сталін давно виявляв стурбованість тією обставиною, що радянські люди в ході переможної війни побувають в Європі й власними очима побачать "загнивання капіталізму", яке виявиться надзвичайно привабливим. Тому кампанія проти "схиляння перед іноземщиною", що супроводжувала істерію російського націоналізму, замінювала тепер колишню "пролетарську солідарність". Було продумано систему ізоляціоністської політики, яка відрізала

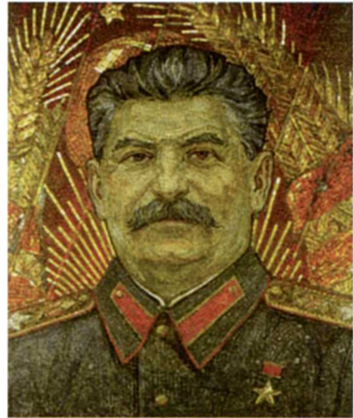
[29] История СССР / Под ред. Б.Д. Грекова, С.В. Бахрушина, В.И. Лебедева. — Москва, 1948. — Т. 1. — С. 10.

науку і культуру СРСР від співробітництва із Заходом.

Нарешті, протистояння демократичним країнам Заходу і постійна дискредитація ідей гуманізму та демократії неминуче набували антиінтелектуальної спрямованості. Будь-яка спроба згадати про загальнолюдські цінності та ідеали неминуче вела до теми про права людини, а це було найнебезпечнішою крамолою. Характерно, що Декларація ООН про права людини залишалась десятки років страшною таємницею для радянських людей.

Такими були складники ідейної атмосфери, в якій доводилося існувати всій українській культурі першого повоєнного десятиріччя. І природничі науки, і технічна думка, і шкільне та вузівське навчання, і художня творчість — усі сфери матеріального й духовного виробництва тією чи іншою мірою відчували на собі тиск мертвотної імперської ідеології. Ця ідеологія спотворювала цілісність як культури українського народу, так і культури всіх народів СРСР, включаючи й той самий російський народ, про "почесне місце" якого в історії нібито так піклувалися його комуністичні пастирі.

Першим секретарем ЦК КП(б)У, що після XIX з'їзду партії і перейменування її на КПРС стала називатися КП України, з 1938 по 1951 р. був М. Хрущов. Росіянин за національністю (за Сталіна українець ніколи не очолював парторганізацію України), одружений на українці й пов'язаний з українським партійно-бюрократичним середовищем та офіційною верхівкою інтелігенції, він був позбавлений якоїсь спеціальної упередженості щодо "українського буржуазного націоналізму". Як вірний сталінський губернатор, він провів в Україні 1938 р. чистку разом з одним із найстрашніших "єжовських" катів — наркомом О. Успенським, а після розстрілу останнього працював з такою одіозною особою, як В. Сєров, що був наркомом в Україні перед війною, та іншими чекістськими керівниками і нічим принципово не відрізнявся від інших сталінських ставлеників. Не можна, однак, не зазначити, що, добре знаючи вовчі норми придворно-бюрократичного життя кремлівського кола, Хрущов залишався людиною з орієнтаціями, які Сталін з понурим гумором називав "народництвом". Власна ініціатива Хрущова, яка завжди била через край, спрямовувалася переважно на господарські та партійно-організаційні заходи. Після переїзду Хрущова до Москви, де він увійшов до найближчого оточення Сталіна останніх років його життя, в Україні керівником парторганізації залишився маловиразний донбаський працівник Л. Мельников, яким особисто опікувався Сталін, але і тоді Хрущов мав значний вплив на українські справи. Проте в цілому політико-ідеологічні кампанії проходили під знаком тих ініціатив, які визначалися в Москві.



Мистецтво соцреалізму. С. Кириченко. Й. Сталін. Мозаїка. 1949.

Такою ініціативою стала насамперед серія ідеологічних погромів, організована керівником політико-ідеологічної

служби партії, улюбленцем Сталіна А. Ждановим. Його доповіді на різних нарадах і пленумах на теми художньої літератури («Про журнали "Звезда" та "Ленинград"», 1946), про філософію ("дискусія" з приводу книги Г. Александрова, його власного висуванця і помічника, 1947), на теми музики (1948), де було брутально й безграмотно розкритиковано найкращі досягнення радянського музичного мистецтва, дублювалися в Україні, де негайно "знаходили" аналогії "ідейним збоченням", виявленим у Москві.

У 1947 р. розпочалася і специфічно українська ідеологічна кампанія, ініціатором якої був Л. Каганович. Сталін мав поплічників-виконавців, жорстоких до нестями, обмежених та істеричних, яких посилав уповноваженими "на прорив" для створення атмосфери страху і граничного напруження. Каганович був одним із таких виконавців найвищого рангу, але на повоєнний час він уже втратив колишню політичну вагу, хоч і лишався членом Політбюро. 1947 р. Каганович був відправлений Сталіним для "зміцнення" української парторганізації (таку роль він вже виконував в Україні в 1925—1927 рр.) на посаду першого секретаря ЦК КП(б)У; Хрущова було "пересунуто" на посаду голови уряду — Раднаркому. Це призначення Каганович вирішив використати для демонстрації своїх бойових якостей і повернення на найближчі до Сталіна політичні орбіти. З цією метою ним була розпочата справа, яка мала закінчитися пленумом ЦК КП(б)У з порядком денним "Про націоналістичний ухил в КП(б)У" та розстрільними "оргвисновками". Головними об'єктами критики були обрані М. Рильський (колишній член розстріляної групи неокласиків), Ю. Яновський та І. Сенченко (колишні члени організованої М. Хвильовим ВАПЛІТЕ, теж у більшості розстріляної).

Пленум ЦК Каганович провести не встиг, але у вересні 1947 р. провів пленум правління Спілки радянських письменників України, на якому з доповіддю, що за назвою дублювала доповідь Жданова про літературні ленінградські журнали, виступив голова Спілки О. Корнійчук, а Каганович викрикував різні лайки і погрози з президії. Там уже були всі оцінки, необхідні для великого поліцейськи-ідеологічного погрому, включаючи "націонал-ухильництво", а також характерне поєднання звинувачень у націоналізмі зі звинуваченнями в... абстрактному гуманізмі, космополітизмі та безпартійності. Ось рядки критичної статті про поезію М. Рильського відомого "літературознавця"-погромника М. Шамоти: "Качки, гуси, люди — всі вони діти природи. Всіх їх єднає весна... Звідси і філософське резюме — хвала землі, всесвітня честь людині... І це, звичайно, про всю землю і всяку людину. Поет зразу стає в позу космополіта, співця всіх епох і земель... В основі твору лежить біологічна, а не соціальна ідея"[30]. Звинувачення, звичайно, безглузді, але в них є своя "логіка": "космополітизм" і "біологізм" — спосіб виляяти вічні людські цінності, навіть такі прості, як любов до природи, — неодмінно треба уточнити, що поет любить радянських качок і гусей!

Розмах підготовлюваного "полювання на відьом" не на жарт налякав місцеву українську партійно-бюрократичну верхівку й особисто М. Хрущова, оскільки терор неодмінно мав захопити й далекі від літератури ряди, а від істеричного хамства Кагановича уже встигли потерпіти численні керівники, зокре-

[30] *Шамота М.* У неокласичних шатах // Літературна газета. — 1947. — 16 жовт. Цит. за: *Новиченко Л.* Поетичний світ Максима Рильського... — С. 94.

Голова Раднаркому УРСР М. Хрущов на зруйнованому Хрещатику. Київ. Жовтень 1944 р.

ма й досить впливові. Хрущову за допомогою Жданова вдалося домогтися повернення Кагановича до Москви, де він знову опинився в тихій гавані, відносно близькій до вождя, але далекій від актуальних політичних інтриг.

Сталін дійсно не любив Україну та боявся її, він був готовий, за словами М. Хрущова, виселити українців кудинебудь у віддалені місця, але їх було занадто багато для цього. Тому для постійного упокорення України використовувалися інші засоби.

Ще з 1947 р. у сталінських владних структурах готувалися нові терористичні акції, які мали різко змінити напрям політичних репресій. Йшлося про "боротьбу з сіонізмом", що фактично робило антисемітизм державною радянською політикою. Перші симптоми повороту виразно помітні вже 1948 р., а 1949 р. почалася кампанія боротьби проти "безрідних космополітів", яка витіснила все інше на другий план.

Сталін завжди був антисемітом, але тільки з утвердженням російсько-імперської ідеології стало можливим більшменш легальне оформлення доктрини "боротьби проти сіонізму та космополітизму". До тенденцій, які з віком у Сталіна проявлялися все сильніше, додавалися і наслідки, так би мовити, "боротьби під килимом" між різними групами найближчого сталінського оточення.

Секретар ЦК А. Жданов залишався найближчим політико-ідеологічним "соратником" Сталіна, а інший секретар ЦК, Г. Маленков, на певний час був переведений з партійно-організаційної роботи і підбору кадрів на другорядну й небезпечну роль куратора сільського господарства. З допомогою Берії він повернув утрачені позиції і став небезпечним суперником Жданова. Сталін старів, його спадкоємцем міг стати якщо не сам Жданов, то хтось із його ленінградських висуванців, до кола яких входили М. Вознесенський, О. Кузнецов, О. Косигін та інші впливові на той час працівники. Жданова і його людей обережно тіснив тандем Берія—Маленков. Л. Берія тоді вже безпосередньо не займався каральними органами, головною його функцією був "комітет № 1", ядерна зброя, ракети, новітні засоби масового винищення, але по лінії Політбюро він контролював "органи" і, не несучи персональної відповідальності за

всі "дрібниці", залишався наймогутнішою особою в сталінському оточенні.

Зрештою, справою, об яку спіткнувся Жданов, стала навіть не якась інтрига, підготовлена Берією з Маленковим, а, так би мовити, колізія суто культурно-наукова — справа Лисенка. Трохимові Лисенку, агроному з України, вдалося посісти чільне місце на науковому Олімпі ще перед війною завдяки доносам, якими він знищив видатного ботаніка і генетика М.І. Вавилова та його школу. Тепер Лисенко вів смертельну боротьбу проти решток дуже сильної у свій час у країні школи теоретичної генетики за власну абсолютну владу в біологічній науці й тим самим за місце під кремлівським сонцем.

Не характеризуючи тут наукової та світоглядної сторони справи, зазначимо лише, що, по суті, йшлося про утвердження антиінтелектуалізму і мракобісся під примітивними, нібито всім "зрозумілими" гаслами практицизму й вірності ідеям марксизму-ленінізму в науці. "Схоластичні" абстрактні теорії й експерименти на знаменитих мушкахдрозофілах були прекрасним матеріалом для невігласів, які раді були посміятися ще раз з "гнилих інтелігентів".

Склалася парадоксальна ситуація. Партійний мракобіс і реакціонер Жданов, що керував ідеологією і наукою, чималою мірою під впливом свого сина Ю.А. Жданова, хіміка, завідувача відділу науки ЦК, намагався обмежити запити Лисенка. Могутній Берія, під владою якого в багатомільйонному царстві зеків були і "золоті клітки", де працювала школа видатного генетика Тимофєєва-Ресовського, завдяки колючому дротові недоступна для зазіхань Лисенка, мав "компромат" на вождя мічурінської біології, брат якого був в часи окупації України німецьким колаборантом. Кремлівські клани не були зацікавлені в перемозі безграмотного псевдовченого шарлатана. За цих умов наступає епоха, символізована знаменитою сесією ВАСГНІЛ (Всесоюзної академії сільськогосподарських наук імені Леніна), що проходить під знаком глибокої стагнації в біологічній науці й ставить СРСР поза світовою науковою громадськістю у сфері біології.

Безумовно, Сталіна спокусила обіцянка Лисенка вивести якусь надзвичайну марксистсько-ленінську породу гіллястої пшениці, якій він уже дав ім'я Сталіна. Однак основна сила Лисенка крилася в тій же властивій і Сталіну ненависті до "розумників", посоромити яких вони обидва були сповнені рішучості. Немає жодного сумніву, що М. Хрущов та інші партійно-господарські "інтелектуали" енергійно підтримали Лисенка. Сталін збирався так само урочисто поховати теорію Ейнштейна у фізиці, як він поховав біологію, і тільки рішучий опір Президента АН СРСР С.І. Вавилова та авторитетного фізика-комуніста Ф. Жоліо-Кюрі якщо не зірвав, то загальмував ці задуми.

Після торжества Лисенка і відставки молодшого Жданова з поста заввідділом науки А. Жданов помер від інфаркту, і негайно пішли в хід матеріали про "ленінградську справу", яка закінчилась розстрілом усіх звинувачених (О. Косигіна ця доля якось обійшла). Паралельно розгортається сценарій антисемітських "справ", який теж мав свої антиінтелігентські та антикультурні спрямування.

Одразу після зняття Кагановича починається розвінчування тих літературних критиків-"космополітів" єврейського походження, яких, як Є. Адельгейма або Л. Хінкулова, було підключено до цькування М. Рильського та ін. Робляться таємничі натяки на нібито співчуття українським інтелігентам: Сталін сам візує забуте прохання М. Рильського про виділення йому ділянки під осо-

бистий будинок у Голосієво, Ю. Яновському дають Сталінську премію за другорядну збірку оповідань. Дехто вже зрозумів зміну ситуації як відплату "єврейському клану Кагановича" за приниження і несправедливість. Однак жодних офіційних переоцінок основного напряму ідейного розгрому української культури 1947 р. не було. А 1951 р. було висунуто нову серію ідеологічних звинувачень — критика в "Правді" "помилок" композитора К. Данькевича та автора лібрето О. Корнійчука в опері "Богдан Хмельницький" (фактично єдиному історичному сюжеті, який дозволялося використовувати в Україні) і особливо люто й нещадно — "помилок" В. Сосюри, головною з яких був написаний в роки війни вірш "Любіть Україну". Стало зрозумілим, що критика "українського буржуазного націоналізму" та "сіонізму й космополітизму" вестиметься паралельно.

Під час підготовки низки ключових для подальшого шаленого розгортання відвертої антисемітської істерії "відкритих" судових процесів Сталін 3 березня 1953 р. несподівано помер.

На час смерті тирана Україна знаходилась у важкому стані. Населення України 1939 р. в її сучасних адміністративних межах становило 40,5 млн осіб, а 1951 р., через шість років після війни, — на три мільйони менше — 37,2 млн осіб. Значно переважали жінки — Україна була краєм удів і сиріт. Відсоток міського населення майже не зріс — він становив 34 % 1939 р., 36 % 1951 р. Переважно міськими були області Донбасу, Дніпропетровська обл., більше половини населення жило в містах на Харківщині та Запоріжжі. Міста цих областей були переважно російськомовними, як і вся технічна культура в Україні.

Процес урбанізації цілеспрямовано стримувався: селянам, юридично закріпаченим за своїми колгоспами, не видавали паспортів. Село знаходилося в жалюгідному стані. Переживши напівголодні, а подекуди й голодні (1946—1947 рр.) часи, фізично виснажені, майже позбавлені чоловічої робочої сили, без техніки й робочої худоби, селяни підняли сільське господарство і сяк-так животіли на мізерних трудоднях. Справжнім знущанням над людьми були щорічні "підписки на позику", яку селяни, на відміну від робітників та службовців, мали виплачувати одразу ж готівкою. Чимало селян сиділо в таборах "за колосок".

Набір робочої сили на шахти Донбасу, як і набір молоді на фабрично-заводське навчання, значною мірою здійснювався примусово. У містах житлове будівництво майже не велося, квартири одержували в основному різні номенклатурні партійні, державні, інженерно-технічні працівники, представники еліти.

Підприємства, евакуйовані на час війни в тил, в переважній більшості залишились в Росії. Індустріальне будівництво у країні велося, але не в такому масштабі, як в довоєнний час. Усі наймодерніші науково-дослідні та промислові роботи військово-промислового комплексу були зосереджені в повністю або частково тюремно-табірного типу закритих поселеннях, де матеріальні умови часто були винятково добрими, але поєднувалися з повною ізоляцією від світу. В Україні таких науково-промислових комплексів існувало небагато. Провідні українські вчені працювали в центрах "оборонки" поза межами республіки (С. Корольов, В. Глушко, О. Чаломей, М. Янгель та ін.).

Не можна сказати, що знизився загальний рівень освіченості. Вже 1945/46 навчального року в Україні діяло 154 вищі навчальні заклади, де навчалося 137 тис. студентів. Протягом десяти повоєнних років кількість студентів подвоїлась: тут були і вчорашні фронто-

вики, і молодь, що прийшла просто з шкільної лави.

З довоєнних часів в Україні лишилися одиниці людей гуманітарної культури — носіїв давніх і справжніх культурних традицій. Вони знаходилися під величезним політичним тиском, хоча, здобувши певний статус, літературний чи мистецький діяч набував матеріальної незалежності та імені, з яким часом необхідно рахуватися. Підтримуючи високий статус обраних, комуністична влада знаходила в них беззастережну підтримку. Для цього було створено систему наукових і мистецьких звань і відзнак, на досягнення яких націлювалася кар'єра культурного діяча в будь-якій галузі. За це слід було платити славослів'ям на адресу Сталіна, партії, радянської влади, вірністю "ідеології марксизму-ленінізму", постійними запевненнями у дружбі з великим російським народом. Привілеї надавалися панівною верхівкою і найчастіше без будь-якого зв'язку з реальною культурною вагою відзначених, часто з урахуванням саме бездарності протегованого, але саме це й забезпечувало "безмежну відданість". З іншого боку, подібність до "табелі о рангах" Петра І створювала щось на зразок науково-культурного дворянства, яке мало певні привілеї і з яким мала рахуватися і політична верхівка.

Якщо в довоєнні роки в "парадних" творах української — і всієї радянської — культури час від часу відчувається якесь щире почуття, якщо такі низького гатунку, казенні твори, як збірочки українських поетів одразу після єжовщини, позначені принаймні прихованим страхом, то безліч посередніх художніх творів повоєнного часу просто нічого не виражає. У сфері гуманітарної культури за повоєнне десятиріччя не маємо жодного значущого явища.

Якщо порівняти стан української культури в УРСР зі станом української культури в еміграції, то можна зазначити, що в галузі гуманітарних наук скромні можливості діаспори були використані значно ефективніше, ніж уріднім краї. Ще 1945 р. в Німеччині, в Ашафенбурзі, створено Мистецький український рух (МУР). Ідеологом МУРу став Улас Самчук, а у проводі були Юрій Шерех (Шевельов), Іван Багряний, Віктор Домонтович, Юрій Дивнич та ін. У 1949 р. почався масовий переїзд української еміграції з Німеччини в Америку: Самчук переїхав до Канади, в Торонто, Шевельов, Юрій Костюк, Юрій Лавріненко, Докія Гуменна — до Нью-Йорка. Твори Івана Багряного, Василя Барки, інших українських авторів, а також ряд наукових досліджень у гуманітарній сфері свідчать про наявність значних досягнень, хоча й не настільки великих, щоб вважати діаспору реальним центром української культури тих часів. Характерно, що лідери МУРу, зокрема Самчук, виходили з того, що українська культура в еміграції має бути надпартійною і надполітичною, за що піддавалися критиці політичних організацій майже так само категорично, як і в Радянській Україні. Щоправда, над ними ніхто не мав влади.

В Україні склалася власна партократія, відносно замкнена і самостійна: в Компартії України було не просто Бюро, а Політбюро ЦК, керівник якого за посадою належав до грона вищих кремлівських діячів; існував свій розгалужений, з диференційованими ієрархічними рангами, партійно-державний апарат, створювалися можливості зробити кар'єру, так що не завжди українські партійно-державні діячі охоче йшли на підвищення до центру. Культурна верхівка, як науково-технічна, так і літературно-мистецька, мала високу зарплатню і входила до політичної еліти. Цю реґіональну владну групу слід було тримати в стані не тільки страху, а й відданості.

Це досягалося такими ж методами, як і в галузі культури, — з тією лише різницею, що номенклатурний працівник не мав "партійних звань". Якщо він не "горів" із серйозними наслідками, тобто не був знищений, то його чекала престижна і матеріально забезпечена посада і у "знятому вигляді". Тут, як ніде, практикувалися "стрімкі кар'єри", тобто підняття працівника з глибокого низу на значні висоти для забезпечення вірності, посилюваної страхом падіння.

Сталіну вдалося створити обстановку політичної стабільності, в якій усе, здавалося, було розписане на віки: 1 квітня — зниження цін на кілька відсотків, 3 травня — чергова позика, в травні — не афішований перегляд розцінок у промисловості, що змушував на той же карбованець зарплати працювати ще більше без жодного технічного чи раціоналізаторського забезпечення. Всі свята визначено, всі демонстрації трудящих однакові, все, здавалося б, одвіку й назавжди. Хвиля паніки та сліз, що охопила країну після смерті Сталіна, була викликана не тільки конформістською відданістю вождю й режиму, а й страхом перед повною невідомістю майбутнього, оскільки все асоціювалося зі Сталіним.

Рубежем, з якого починається більш-менш масовий відхід від основ тоталітаристської ідеології, став XX з'їзд КПРС, а точніше таємна доповідь на ньому, зроблена М. Хрущовим. Однак уже з перших днів після смерті Сталіна розпочалися процеси в кремлівському керівництві, які не можна кваліфікувати інакше, як початок розпаду тоталітарної системи.

У тій "боротьбі під килимом", яка продовжувалася у Кремлі аж до вирішальних подій 1957 р., що принесли остаточну перемогу Хрущову, нове місце займають різні партійні й державні структури та регіональні еліти, а це було істотним для долі України. Безпосередньо після смерті Сталіна біля керма офіційно опинився тріумвірат — Маленков, Берія, Молотов. Проте закулісною, хоча дуже реальною фігурою, що визначала владні комбінації, залишався Хрущов, оскільки він контролював партійний апарат. Щоб заручитися підтримкою Хрущова, Маленков залишив посаду секретаря ЦК, "зосередившись" на державних структурах. Хрущов був найбільш активним учасником підготовки найскладнішого політичного акту — скинення та убивства Берії.

Уже перші зміни, що прийшли одразу після смерті Сталіна, — припинення шуму навколо "великих будов комунізму", "викриття" ініціаторів провокаційного процесу в справі єврейських "лікарів-убивць" — внесли атмосферу непевності, якийсь натяк на свободу думки, оскільки піддавали сумніву хоч щось зі сталінських ідей і рішень.

Берія став першим "ревізіоністом", зокрема, в національному питанні, оскільки готувався до державного перевороту і прагнув спертися на регіональні, а отже, і національні структури. Він здійснив поїздку по Україні й вчинив скандал, "виявивши", що в українських містах панує російська мова. Однак невдовзі було оголошено, що Берія — іноземний і мусаватистський шпигун, політично і морально розкладена особистість. Хрущов був надійніше зв'язаний з українською політичною верхівкою, що відіграло немалу роль у підготовці скинення і ліквідації надзвичайно небезпечного Берії. Характерно, що після приїзду Берії в Україну був знятий з посади першого секретаря ЦК Л. Мельников і його місце зайняв О. Кириченко. Діяч вульгарний і примітивний, хоч і досить розторопний у практичних питаннях, наділений прекрасною пам'яттю, довгі роки — другий секретар при Хрущові, Кириченко став першим українцем за походженням — керівником української парторганізації.

Період, що охоплює наступних два роки, позначився певними спробами лібералізації режиму, особливо — пом'якшення експлуатації села, ліквідації нестерпних податків, прокламування скорочення і спрощення бюрократичного апарату. У цей час продовжується пошанування Сталіна як вождя народів і класика марксизму-ленінізму, його ім'я і портрети фігурують поруч з ім'ям і портретами Леніна, але вже намічається можливість змін. Тим часом Хрущов готує велику інтригу проти Маленкова, спираючись на консервативний старий склад Президії ЦК КПРС (так почало зватися Політбюро) і використовуючи матеріали "ленінградської справи", в якій Маленков був замішаний разом із Берією. Інтрига завершується зняттям Маленкова з керівних посад, втім із залишенням у складі Президії ЦК.

Усі ці політичні скандали розхитували враження непорушності й понадчасовості режиму, яке так старанно створювалося в сталінську епоху. Особливо скандальним стало примирення з комуністичним диктатором Югославії Йосипом Броз Тіто, оголошеним Хрущовим жертвою інтриг Берії. Демонстративного примирення з Тіто Хрущов потребував для компрометації одного з основних продовжувачів традиції сталінізму — В. Молотова, який довгі роки відповідав за зовнішню політику СРСР і взагалі був однією із найближчих до Сталіна осіб протягом усієї своєї кар'єри. Відчувалося, що йдеться про якісь дуже фундаментальні зміни в загальному політичному спрямуванні комунізму хрущовського зразка. Сенс цих змін, однак, залишався незрозумілим. Стиль публічних виступів Хрущова залишався досить агресивним щодо Заходу і водночас він проявляв готовність до якихось перетворень.

Українська партійно-державна бюрократія повністю орієнтувалася на нового кремлівського патрона — М. Хрущова і була готова до його беззастережної підтримки, знаючи, що перемога його сталіністських противників призвела б до великого розгрому в Україні, подібного тому, який колись готував Каганович.

Так Україна підійшла до рішучих зрушень в ідейному кліматі комуністичного світу, які почалися 1956 р. і викликали поворот в політичному і культурному розвиткові нашого краю.

1.4. Од "відлиги" до незалежності (Українська культура в 1953—1990 рр.)

Через кілька днів по смерті Сталіна в газеті "Правда" з'явилася безпрецедентна публікація — повний текст промови тодішнього Президента США Дуайта Ейзенхауера. Цього ніколи не практикувалося: про виступи зарубіжних лідерів якщо й повідомляли, то однією-двома фразами, а далі йшов "викривальний" коментар. А тут — повний текст і без коментарів. Отже, вустами чужого президента влада хотіла сказати народові те, що вона сама ще боялася сказати. І справді, ключовою фразою в промові Ейзенхауера було: "Епоха Сталіна скінчилася". У березні 1953 р. це звучало приголомшливо, адже сигналізувало — принаймні тим, хто вмів читати й слухати, — про злам у світовій історії.

Звичайно, формулу "кінець епохи Сталіна" не варто було розуміти буквально. Прощання з нею тривало ще довго, суперечливо і болісно, а деякі породжені нею комплекси не вижито й досі. Об'єктивна логіка життя — потреби соціально-політичного, економічного, культурного прогресу — вимагала

десталінізації, подолання сталінської стагнації. Але, по-перше, соратники й наступники Сталіна були надто пов'язані з його спадщиною і безпосередньо причетні до всіх його злочинів; по-друге, більшість суспільства ще не готова була до радикальної переоцінки ролі вождя, а тим більше — створеної ним системи; по-третє, наслідки такої переоцінки, з точки зору партійного керівництва, важко було передбачити. Серед вищої партійної олігархії точилася гостра закулісна боротьба — навколо оцінки Сталіна, можливих реформаторських змін і, звичайно ж, особистих перспектив посісти вакантне місце вождя. Назовні ця боротьба виплескувалася лише окремими надзвичайними ексцесами, яких тоді, одначе, не бракувало: такими, як арешт і розстріл Л. Берії, усунення Г. Маленкова з посади Голови Ради міністрів, а В. Молотова — з посади міністра закордонних справ; зрештою, досить швидкий вихід на перше місце М. Хрущова, який зробив кроки до лібералізації політичного режиму, засудження політичних репресій (зокрема, в Україну почали повертатися тисячі депортованих за підозрою у зв'язках з націоналістичними організаціями та повстанським рухом, хоч водночас "тихі" арешти "націоналістів" не припинялися). Він ініціював заходи щодо громадянської реабілітації селянства (одержання паспортів — як можливість визволення з колгоспного кріпацтва), піднесення сільського господарства, реорганізації управління промисловістю тощо. Великий резонанс у Радянському Союзі та в усьому світі мало офіційне визнання абсурдності звинувачень на адресу Йосипа Броз Тіто як нібито американського шпигуна і нормалізація відносин з Югославією. (Тут треба нагадати, що в ході дискредитації Тіто Сталін організував низку політичних процесів у всіх "країнах народної демократії", знищивши майже всіх тих керівників компартій, які вели боротьбу з фашизмом у підпіллі, й поставивши на їхнє місце переважно тих, хто перебував під його крилом — на еміграції в Радянському Союзі; тепер став зрозумілий масштаб цього злочину Сталіна.) Навряд чи випадково першим ефективним актом публічного примирення з Тіто став його приїзд із Хрущовим до Києва: нова політика щодо Югославії мала і певний регіональний аспект, не кажучи вже про те, що для зміцнення свого лідерства в партії і державі Хрущов потребував підтримки української партноменклатури. У Києві відкритий кортеж з двома тріумфаторами захоплено вітали на вулицях десятки тисяч людей — і це також засвідчувало зміни в політичних настроях: люди віддавали належне Йосипу Броз Тіто, який вийшов переможцем у двобої зі Сталіним; вони хотіли звільнитися від того великого обману, жертвами якого були.

Хоча велика політика вершилася в Москві, але важливі зміни відбувалися і в Україні. В березні 1954 р. відбувся XVIII з'їзд Компартії України, який обрав значно оновлений склад ЦК. Ще до з'їзду першим секретарем ЦК КП України став О. Кириченко, а другим — М. Підгорний, обидва українці — безпрецедентне явище в партійній історії. Після з'їзду ж оновлений ЦК обрав до складу своєї Президії майже виключно українців: М. Гречуху, Н. Кальченка, О. Кириченка, О. Корнійчука, Д. Коротченка, І. Назаренка, М. Підгорного, І. Сеніна. Певна річ, зайве говорити про якусь українську політичну орієнтацію цих виразно промосковських діячів, однак це було все-таки формування нової політичної еліти в Україні — еліти місцевого походження. Почали окреслюватися елементи автономістської тенденції, що входила в суперечність із традиційною і поки що панівною централістською.

Початок хрущовської "відлиги". У центральній (московській) пресі тривала дозована і безособова критика "культу особи", супроводжувана запевненнями, що партія взяла твердий курс на відродження ленінського стилю "колективного керівництва". Громадяни вчилися розуміти реальний зміст нового партійного жаргону. Пряма критика на адресу Сталіна прозвучала лише в лютому 1956 р. на XX з'їзді КПРС, що мав справді історичне значення. В офіційній доповіді Хрущова на відкритому засіданні з'їзду ця критика була ще досить поміркованою і загальниковою, але на закритому засіданні Хрущов виступив зі спеціальною доповіддю "Про культ особи і його наслідки", з якої поставала широка картина жорстоких злочинів Сталіна. Цю доповідь не публікували (хоч дуже швидко вона потрапила за кордон), але через деякий час почали зачитувати спершу на партійних зборах, а потім і на зборах трудових колективів по всьому Радянському Союзу. Метою цієї кампанії було дати народові таке пояснення суспільно-політичної, економічної та інтелектуально-культурної кризи, яке зводило б усе до особистої тиранії Сталіна, не ставлячи під сумнів системні засади партійної влади. Проте й таке публічне визнання злочинів сталінської доби справило приголомшливе враження на суспільство, надто ж на ту його велику частину, яка досі сліпо довіряла вождеві й жила під гіпнозом його "геніальності". Політичні настрої в країні починають змінюватися, люди поступово звільняються від паралізуючого страху, з'являються перші симптоми пробудження громадської думки — всупереч успадкованій від часів Сталіна глибокій індеферентності рядового громадянина до суспільних справ, яку галаслива політизація всіх сторін життя лише маскувала. "В 1924 р. з річного фонду часу середнього працівника в СРСР припадало 109 годин на суспільно-політичну або культурно-політичну діяльність; у 1959 — 17 годин" [1]. Цей повільний і болісний процес, в якому була надія на прощання з минулим та на оновлення життя, дістав, з легкої руки Іллі Еренбурга, назву "відлига".

Ще більший вплив справило викриття злочинів Сталіна на суспільства так званих країн народної демократії (або, інакше, "соціалістичного табору"), громадяни яких і раніше не виявляли ентузіазму до сталінської моделі "земного раю". Ще 1953 р. повставали робітники Східного Берліна, яких утихомирювали танками радянські окупаційні війська; почалися заворушення в Польщі, результатом яких стала (1956) зміна політичного керівництва: замість сталініста Б. Берута Компартію Польщі очолив недавній опозиціонер В. Гомулка. Але найбільшої гостроти досягла політична криза в Угорщині, де восени 1956 р. почалося збройне повстання, на придушення якого було кинуто радянські війська. Всі ці драматичні та криваві події мали далекосяжні наслідки. Так званій прогресивній світовій громадськості нелегко було виправдати дії радянського керівництва; в компартіях Заходу почали з'являтися ознаки розколу; частина марксистських інтелектуалів, яких радянська пропаганда охрестила "ревізіоністами", вдалася до критики теоретичних догматів лояльного до Москви комуністичного руху (Анрі Лефевр, Роже Гароді та ін.). Саме ж радянське керівництво, налякане цими подіями та наростанням критичних настроїв у власному суспільстві, переглянуло курс на десталінізацію, щоб заморозити процес "відлиги". Воно опини-

[1] Див.: *Струмилин Г.* Проблемы социализма и коммунизма в СССР. — Москва, 1961. — С. 378.

лося в ситуації, коли об'єктивні проблеми розвитку суспільства вимагали його демократизації, але водночас кожен крок у цьому напрямку був загрозою для монопольної влади партії. В самій партії лунали вимоги дискусій з принципових політичних питань, і Хрущов мусив у досить погрозливому тоні заявити, що не допустить "розхитування човна". На XXI з'їзді КПРС вже не було критики режиму Сталіна, але на XXII з'їзді (жовтень 1961 р.) вона знову прозвучала досить гостро — цього разу в контексті боротьби з "антипартійною групою Маленкова—Кагановича—Молотова", яка виступила проти Хрущова і курсу на десталінізацію. Було підтверджено також курс на подолання надмірної централізації та розширення прав республік, що, як підкреслив у своєму виступі А. Мікоян, не завдає шкоди "політичній, економічній та ідеологічній єдності нашої держави в цілому, чим лякали деякі консервативно мислячі діячі" [2], хоча водночас у новій програмі партії проголошено лінію на "зближення і злиття націй". Новий перший секретар ЦК КП України М. Підгорний розповів з'їздові про "чорні дні", якими стали для України часи правління Кагановича в 1947—1948 рр. За словами М. Підгорного, Каганович знущався з інтелігенції; «будучи великим майстром інтриг і провокацій, не маючи буквально жодних підстав, він звинуватив у націоналізмі провідних письменників республіки, а також ряд керівних і партійних працівників. За вказівкою Кагановича в пресі з'явилися розносні статті проти ряду відданих партії і народу письменників. Однак це не задовольнило Кагановича. Він почав добиватися проведення пленуму ЦК з порядком денним: "Боротьба проти націоналізму як головної небезпеки в КП(б)У", хоча насправді такої небезпеки не було й сліду» [3].

Проте після XXII з'їзду КПРС критика сталінізму знову стишилася, натомість голосніше залунали голоси про небезпеку "ревізіонізму". Це свідчило про боротьбу в партійному керівництві та коливання самої "генеральної лінії партії", що невдовзі стало предметом народних анекдотів. Було намагання поєднати курс на деяку демократизацію і помірковані реформи у господарській сфері з дотриманням суворої дисципліни у сфері ідеології.

Усе це мало пряме й прикре відношення до справ культури, в тому числі й культури української.

Спочатку йшлося про елементарну адаптацію до нових умов, і тут першою виявилася, як і годилося, офіціозна література в особі тих, кого Хрущов назвав "автоматниками партії". Найхарактернішим прикладом може бути О. Корнійчук, надчутливий (і часто провісний) щодо нових віянь у "верхах", з якими був безпосередньо зв'язаний (хоча і він не уник сталінських напучувань). У п'єсі "Крила" (1954) письменник піддав принциповій партійній критиці бюрократичні методи керівництва. Носій нового стилю влади секретар обкому партії Ромодан роз'яснює підлеглим і глядачам: "Комунізм — це не цитати, а живе, безсмертне серце народу, то наше велике життя, наша пристрасна боротьба". У комедії "Над Дніпром" (1960) О. Корнійчук доброзичливо дорікає загалом позитивним героям — партпрацівникам за "цитатну хворобу". У п'єсі "Мої друзі" речник автора вільнодумний скульптор Римар іронізує з думки надто ортодоксального професора мистецтвознавства Моргуна про обов'язкове "дозування" у творчості позитивних і нега-

---

[2] XXII съезд КПСС: Стенографический отчет. — Т. 1. — С. 455.

[3] Там само. — С. 280.

Микола Бажан.

тивних персонажів. Для О. Корнійчука взагалі характерна ця поза вельможного "ліберала", який легенько глузує з приводу відставання партійних низів від чергових постанов ЦК і цю свою іронію уявляє вершиною вільнодумства.

Приблизно такою і хотіла бачити партія міру критичності літератури соціалістичного реалізму. Та якби ж то всі дотримувалися цієї міри! Але багато хто, особливо серед мистецької молоді, гасло демократизації сприйняв усерйоз. На рівні світогляду це почало виявлятися у зверненні до автентичного Маркса, особливо раннього, з його гуманістичними філософськими ідеями. На рівні естетичної теорії — у спробах розширити канони соціалістичного реалізму. (Першим сигналом тут стала опублікована в червні 1955 р. в московській "Литературной газете" стаття О. Довженка "Искусство живописи и современность", у якій великий майстер суворо оцінював стан офіційного радянського мистецтва і закликав "розширювати творчі межі соціалістичного реалізму".) На рівні художньої практики — у звертанні до негероїчних сторін життя і пересічної людини, як і в прагненні модернізувати стилістику творчості. Особливої енергії ця ревізія ідейно-естетичних догматів набувала в російській культурі, потужнішій і менш пригнічуваній, ніж українська.

Влада була занепокоєна процесами, що відбувалися в середовищі інтелігенції, особливо мистецької. Цілком слушно вона вважала, що вільнодумство естетичне рано чи пізно перекинеться й у сферу ідеології та політики, тому пильнувала дотримання догматів соціалістичного реалізму. Тут влада мала надійних союзників серед тих митців, які були життєво зацікавлені у збереженні принципу служіння партії. Саме ці функціонери Спілки художників СРСР підбили Хрущова на відвідання сумнозвісної виставки в московському Манежі, де експонувалися й твори неофіційного мистецтва, тодішнього андеграунду. Реакція Хрущова була брутально-різкою і нагадувала кампанію проти "дегенеративного мистецтва" у фашистській Німеччині. («Віднині й назавжди буде закрита дорога тим "творам мистецтва", що самі собою незрозумілі й потребують для виправдання свого існування високопарних коментарів», — заявив Гітлер на відкритті виставки "Мистецтво виродження" 1937 р. в Берліні [4].) Після цього відбулися дві (1962 і 1963 рр.) широко розрекламовані зустрічі Хрущова і керівництва партії з діячами літератури та мистецтва, що стали сигналом до приборкання "деструктивних" сил. Особливого розмаху ця кампанія дістала в Україні, вписуючись у традиційну боротьбу з "українським

[4] Цит. за: Новый мир. — 1969. — № 5. — С. 229.

буржуазним націоналізмом" (хоч саму цю дефініцію вживали вже обережніше).

Драматизм ситуації полягав і в тому, що в період "відлиги" почали відбуватися обнадійливі зміни в українській літературі й мистецтві, в усій духовній атмосфері. У резолюції XX з'їзду КПРС говорилося про розширення прав союзних республік, про те, що "соціалізм не тільки не усуває національних відмінностей, а, навпаки, забезпечує всебічний розвиток і розквіт економіки та культури всіх націй і народностей". Це породило надії на відмову від сталінської політики підозр і утисків національних культур. І справді, в Україні збільшується кількість видань рідною мовою (починають виходити журнали "Прапор", "Мистецтво", "Український фізичний журнал", "Прикладна механіка", "Фізіологічний журнал", "Український історичний журнал", "Радянське право", "Народна творчість та етнографія", "Радянське літературознавство", "Економіка Радянської України"). Такого поповнення, як у другій половині 50-х рр., україномовна періодика не знала після 20-х рр. і не знатиме майже до кінця XX ст. Зрозуміла річ, це було не суто кількісне зростання: воно відбивало потенціал української науки та мистецтва і водночас розкривало їм ширший простір. Створено нові наукові центри: Академію будівництва і архітектури (1956), Українську сільськогосподарську академію наук (1956); виникли нові творчі спілки — Спілка журналістів України (1957), Спілка кінематографістів України (1958).

Відбувається реабілітація репресованих і розстріляних у часи Сталіна діячів культури, починають виходити (хоч і в процензурованому вигляді) твори реабілітованих письменників: М. Вороного, В. Еллана-Блакитного, В. Чумака, Є. Плужника, М. Ірчана, О. Досвітнього, В. Гжицького, М. Куліша, Г. Косинки, Д. Фальківського, М. Зерова, М. Драй-Хмари, О. Ковіньки, В. Мисика, Б. Антоненка-Давидовича та ін.

Олесь Гончар.

Усе це сприймалося як важливі, хоч і перші тільки, кроки до відновлення історичної справедливості, до оздоровлення життя суспільства. Діячі культури трохи відітхнули після ідеологічних погромів 40-х і початку 50-х рр. і почулися вільніше. Трохи слабшає цензурний тиск. З'являється наснажена національним духом "Зачарована Десна" О. Довженка, засвідчуючи новий творчий злет геніального митця. Подіями принципової ваги були публікації романів Ірини Вільде "Сестри Річинські", Григорія Тютюнника "Вир", О. Гончара "Тронка", "Людина і зброя", М. Стельмаха "Хліб і сіль", "Правда і кривда", Л. Первомайського "Дикий мед", Б. Антоненка-Давидовича "За ширмою", М. Руденка "Вітер в обличчя", Віктора Міняйла "Посланець до живих", Бориса Харчука "Волинь", позначені більшою мірою творчої свободи, ніж твори попередніх десятиліть. Незвично вільною розмовою з читачем стали нові поетичні збірки М. Рильського (насамперед його "Троянди й виноград"), "Поезії

про Італію" М. Бажана, "Уроки поезії" Л. Первомайського, "Листи на світанку" А. Малишка, як і "Правда кличе" молодшого за них Д. Павличка.

Саме в цей час зі своїми першими творами виступили В. Симоненко, М. Вінграновський, І. Драч, Є. Гуцало, Б. Олійник, В. Дрозд, І. Жиленко, В. Близнець, В. Коротич, В. Шевчук, Б. Мамайсур, Г. Кириченко, Л. Кисельов та інші майбутні шістдесятники, що разом із Ліною Костенко, Григором Тютюнником, які заманіфестували себе трохи раніше, надали більшого динамізму й ідейно-естетичної виразності українській літературі, вернули їй довіру читача.

Схожі процеси відбувалися і в інших сферах культури: музиці, образотворчому, театральному мистецтві, кіно, що йшли до нової якості, долаючи рутину й спротив офіціозу.

У суспільстві зростав інтерес до рідної мови, до національної історії; історична тематика стає популярною в літературі (романи П. Загребельного, Ю. Мушкетика, трохи згодом — Р. Іваничука). Водночас з'явилися деякі можливості знайомитися із зарубіжною поезією та прозою (крім так званих прогресивних авторів): з'являються переклади творів Е. Хемінгуея, А. Камю, Ф. Кафки, А. де Сент-Екзюпері, Ф.-Г. Лорки, Ж. Превера, що вплинуло і на естетичні вподобання читацької публіки, і насамперед на творчі шукання молодих авторів. Молодь шукала якоїсь альтернативи казенщині й ортодоксальній рутині. Влада намагалася взяти цей процес під свій контроль. ЦК ЛКСМУ підтримав ідею створення Клубу творчої молоді (КТМ), в якому наприкінці 1959 р. об'єдналися молоді київські літератори, художники, композитори, театрали, науковці; були в ньому також студенти Київського університету, театрального інституту, консерваторії. Провідну роль у КТМ відігравали режисер Лесь Танюк, художники Віктор Зарецький, Алла Горська, Галина Севрук, Людмила Семикіна, Лариса Іванова, Галина Зубченко; літератори Іван Світличний і Євген Сверстюк. КТМ проводив дискусії (зокрема, вперше відбулися розмови про М. Бойчука і Л. Курбаса), літературні та мистецькі вечори, на яких виступали поети Василь Симоненко, Іван Драч, Микола Вінграновський, Борис Мозолевський, Микола Холодний та інші, художники Сергій Отрощенко, Іван Литовченко, Володимир Прядка. Мистецтвознавець Григорій Логвин проводив по історичних місцях України автобусні екскурсії, що мали великий успіх. Популярним серед молоді став приватний етнографічний музей Івана Гончара — своєрідний альтернативний центр пропаганди національного мистецтва. Завдяки діяльності КТМ культурне життя виходило за офіційні береги: київський Клуб мав зв'язки з молоддю інших міст; за режисурою Леся Танюка відбулися вистави у Львові й Одесі, група київських художників на чолі з Аллою Горською здійснила в Донецьку монументальні розписи з виразним національним колоритом.

Втративши надію контролювати діяльність КТМ, влада заборонила його (на початку 1964 р. останніми були проведені вечори, присвячені В. Маяковському, А. Петрицькому, Т. Шевченку).

Це був лише один із кроків у тому наступі на українську культуру, що посилився після "історичної зустрічі керівників партії й уряду з діячами літератури й мистецтва" (так офіційно звався цей захід) у Москві 8 березня 1963 р. На ній М. Хрущов виголосив промову "Висока ідейність і художність — велика сила радянської літератури", в якій категорично заявив, що "ЦК добиватиметься" від усіх працівників літератури й мистецтва "неухильного проведення партійної лінії". А вже 19 квітня 1963 р. відбулися "відкриті партійні збори пар-

Художник І. Гончар у власній хаті-музеї. 1980-ті рр.

тійної організації Спілки письменників України", на яких пролунали брутальні звинувачення на адресу розкритикованого Хрущовим В. Некрасова та молодих українських "формалістів" і "абстракціоністів" — І. Драча, М. Вінграновського та ін. Один за одними проходили партійні активи, "збори інтелігенції", пленуми правлінь творчих спілок, на яких у кожній галузі мистецтва виявляли своїх "формалістів" та ідейних збоченців. Сторінки газет і журналів зарясніли заголовками — войовничими пропагандистськими стереотипами: "Торжество ленінських принципів" (Л. Дмитерко), "Наша творчість — комунізмові" (Н. Рибак), "Творчістю виправдаємо довір'я" (Т. Левчук) тощо. Атмосферу того часу саркастично схарактеризував у своєму "Щоденнику" Василь Симоненко (запис від 21 липня 1963 р.): "Ледве не задихнувся в пороховому диму ідеологічних баталій. Реалізм одержав чергову вікторію, не творами, правда, а адміністративними заходами" [5].

Репресивні заходи у сфері мистецтва набирають гостріших форм. Прості заборони (1962 р. — заборона вистави "Як загинув Гуска" у Львівському театрі ім. М. Заньковецької; 1963 р. — "Правди і кривди" в Одеському театрі ім. Жовтневої революції) плавно переходять у випадки вандалізму: 1964 р. — знищено вітраж із образом Тараса Шевченка (художники П. Заливаха, А. Горська, Л. Семикіна) у вестибюлі Київського університету; того ж 1964 р. замуровано декоративні мозаїки станції метро "Хрещатик" (художники О. Кищенко, І. Литовченко); знищено роботи В. Григорова, В. Мельниченка, А. Рибачук. Ця "традиція", актуалізована ще в кінці 40-х рр. у Львові, де в Національному музеї спалювали ідейно підозрілі картини та розбивали молотом скульптури Архипенка, тривала й пізніше: в 70-х рр. зруйновано декоративну скульптуру Галини Севрук "Дерево життя" на розі вулиць Льва Толстого і Володимирської. Цю тривожну картину доповнювали таємничі пожежі, в полум'ї яких гинули невідшкодовні культурні цінності. Так, 24 травня 1964 р. стався підпал бібліотеки Академії наук УРСР —

[5] *Симоненко В.* Берег чекань. — [Нью-Йорк], 1965. — С. 177.

згоріло близько 600 тис. томів, серед яких багато стародруків та рідкісних книг. Пізніше кілька разів горіли бібліотеко- та архівосховища у Видубецькому монастирі; загинуло багато книг і документів єврейською та польською мовами. Горіли бібліотека музею "Софія Київська", архів медичного інституту в Тернополі.

І все-таки цілком повернути українське суспільство в сталінську добу вже було неможливо, як і знову приспати пробуджене громадянське сумління значної частини інтелігенції або паралізувати енергію культурних ініціатив: життя брало своє.

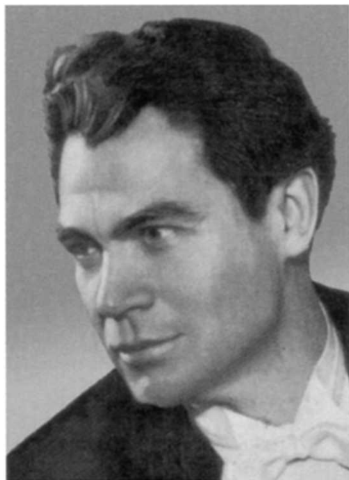
У липні 1963 р. першим секретарем ЦК Компартії України став П. Шелест, який, за всієї своєї вірності партійній догматиці, прагнув розширення прав Української РСР у Союзі й виявляв деякий сентимент до етнографічних елементів української культури, підкреслював повагу до української мови. В окремих випадках П. Шелест навіть допомагав появі неординарних на той час мистецьких явищ, наприклад, підтримав на урядовому перегляді фільм В. Денисенка "Сон", а пізніше захистив від брутальної критики фільм Ю. Іллєнка "Чорний птах з білою ознакою"; прихильно поставився до С. Параджанова, хоч до реальної підтримки справа не дійшла. У всякому разі, П. Шелест не хотів зажити слави погромника української культури і балансував між суворими вимогами партійної догми та вказівок московського центру і власним розумінням принципу уважного ставлення до людей культури.

Тим часом важливим було те, що багато хто зі старшого покоління діячів культури й мистецтва, пам'ятаючи політичні пертурбації недавніх часів, не поспішав долучатися до анафемування своїх молодших колег. Так, М. Рильський, П. Тичина, А. Малишко, які спершу з осторогою поставилися до не позбавлених естетичної войовничості виступів "новаторів", потім, коли ті потрапили під обстріл, більш чи менш виразно виступили в обороні їх. М. Рильський у своїх "Вечірніх роздумах" прихильно відгукнувся про поезію М. Вінграновського та, попри деякі ущипливі зауваження, — І. Драча й В. Коротича. А. Малишко у статті під красномовною назвою "Люблю нашу молоду літературу" захищає М. Вінграновського, відзначає деякі вірші І. Драча. Цікаво, що не тільки молоді вчилися у старших (насамперед у П. Тичини, М. Бажана), а й старші діставали імпульс від викликів молоді (особливо це помітно на поезії А. Малишка 60-х рр.). Так само видатний композитор Б. Лятошинський, з іще не відмитим тавром "формаліста", підтримував своїх учнів — Л. Грабовського, В. Сильвестрова, В. Годзяцького, В. Губу, а славетна Т. Яблонська разом з В. Зарецьким та іншими художниками-шістдесятниками творила новий "фольклорний" стиль.

Помітним явищем у загальноукраїнському культурному житті кінця 50 — початку 60-х рр. була активізація мистецьких сил у Львові. Деяке зменшення ідеологічного та психологічного терору зміцнило позиції і авторитет залишків старого покоління інтелігенції, що зберігала національну традицію, — таких, як письменники М. Яцків і Д. Лукіянович, маляр Г. Смольський, скульптор І. Севера, композитор С. Людкевич та ін. Свіжу ноту в українську літературну критику вносили статті європейськи вишколеного й ерудованого М. Рудницького з його незвично парадоксальним стилем, дотепністю і теоретичною культурою.

Під впливом старшого покоління формувалася нова хвиля митців — Д. Крвавич, Т. Бриж, С. Караффа-Корбут, Л. Медвідь та ін., у яких національна

Євгенія Мірошниченко.



Дмитро Гнатюк.

традиція поєднувалася з таким же традиційним для мистецької атмосфери Львова інтересом до європейських естетичних тенденцій та пошуку сучасних форм виразності.

Помітною подією в культурному житті України була поява книжок спогадів Ю. Смолича "Розповідь про неспокій" (1968), "Розповідь про неспокій триває" (1969), "Розповіді про неспокій немає кінця" (1970). Відомий письменник, людина широких культурних обріїв і багатого особистого досвіду, Юрій Смолич використав сприятливу ситуацію та власний авторитет для того, щоб розповісти новим поколінням читачів про незнані їм сторінки відродження української літератури й мистецтва у 20-ті рр. Автор відчув не тільки суспільну потребу в цьому знанні, а й особистий обов'язок та певну спокуту. Таку ж роль відіграли і спогади М. Бажана "Люди, книги, дати. Статті про літературу" (1962), "Путі людей" (1969).

Збільшилася кількість видань про визначних діячів української культури минулого: збірників спогадів, досліджень, есеїв. Так, у видавництві "Мистецтво" 1966 р. вийшли збірник "Слово про Ганну Затиркевич-Карпинську", книжки О. Бабишкіна "Амвросій Бучма в кіно", В. Гаккебуша "Зустрічі з зарубіжними театрами".

Злет переживає оперне і балетне мистецтво України. Київський театр опери і балету ім. Т. Шевченка здійснює вистави, що входять до золотого фонду музичної культури, як-от постановка "Травіати" 1966 р. за участю неперевершених зірок: М. Ворвулєва, Є. Мірошниченко, К. Огнєвого, Ю. Гуляєва.

Довгожданий злам відбувається в українському кінематографі: фільми В. Денисенка "Сон", а ще більше Л. Осики "Камінний хрест" і всесвітньо визнані "Тіні забутих предків" С. Параджанова ознаменували феномен українського "поетичного кіно", злет якого через кілька років був зупинений брутальним ідеологічним погромом і прямою адміністративною забороною.

У 50—60-ті рр. (та й пізніше) українська культура була надійно ізольована від "буржуазного Заходу". Щоправда, в літературі можна було вже перекладати не тільки "прогресивних" письменників, а й "нейтральних", не помічених в "антирадянстві" чи "модернізмі".

Але ширших культурних обмінів не було, особисті контакти зводилися до зустрічей з тими ж "прогресивними" діячами та до суворо контрольованих поїздок оперних і балетних колективів або окремих довірених виконавців, які, скажімо, в США мали демонструвати розквіт української культури нашій-таки діаспорі. Проте в 60-ті рр. Товариство культурних зв'язків з українцями за кордоном, негласно підпорядковане КДБ, намагалося діяти ширше і рафінованіше, встановлюючи контакти з політично нейтральною частиною діаспори. У спецслужб був свій резон, зате діячі культури України змогли відкрити ширше віконце у світ своїх заокеанських земляків. Велике враження справив приїзд у 1966 р. поетеси з Бразилії Віри Вовк та її літературні вечори, на яких їй патронували М. Бажан і Ю. Смолич. Гаряче зустріла її літературна молодь. Втім, певно, КДБ вирішив, що клопоту від таких візитів багато, а зиску обмаль і припинив їх. А пізніше зустрічі з Вірою Вовк інкримінувалися заарештованим 1972 р.

За цих умов чи не більше реальне значення мали культурні контакти з українцями "соціалістичних країн", що були теж хоч і дуже обмеженими й контрольованими, але все-таки розвивалися з різним успіхом у різні часи й певною мірою впливали на культурне і мистецьке життя в радянській Україні. (Тут треба сказати, що в Україну надходила, аж до 1968 р., польська, чеська й словацька література та періодика, як і німецька з НДР, вона була своєрідним каналом для знайомства із західними новинками, особливо польська, яку частина інтелігенції могла читати в оригіналі.)

Порівняно не дуже численні українські громади в тодішній Чехословаччині й Польщі, попри несприятливі для них національні умови, розвинули енергійну культурну і видавничу діяльність, що мала не лише локальне, а почасти й загальноукраїнське значення. У періоди відносної лібералізації політичних режимів у Польщі й Чехословаччині (зокрема, в 60-ті рр.) українські видання (газета "Наше слово" в Польщі, часописи "Дукля" і "Дружно вперед" в Чехословаччині) друкували літературні та публіцистичні твори авторів з радянської України, які не могли побачити світ на батьківщині. Доходячи, хоч і в обмеженій кількості, в Україну, вони також знайомили українського читача з літературною і мистецькою продукцією цих країн, яка часом вносила свіжий струмінь у національну культуру (поезія Остапа Лапського, Івана Мацинського, Степана Гостиняка, Йосифа Збіглея, проза і публіцистика Юрія Бачі; графіка і живопис Ореста Дубая, Дезідерія Миллого, Тирса Венгриновича, Григорія П'єцуха, Андрія Ментуха, Лева Геца, Юрія Новосельського).

Помітних масштабів набули дослідження української культури в наукових осередках українців Польщі й Чехословаччини. У Празі ці дослідження на високому професійному рівні проводили відомі вчені Орест Зілинський, Зіна Геник-Березовська; у Братиславі — Мікулаш Неврлі (нині — зарубіжний член НАН України); у Пряшеві — О. Рудловчак, В. Латта, Й. Шелепець, проф. М. Дубай, а також М. Сополига, М. Русинко, Й. Хома, Й. Вархол, Н. Вархол, М. Гвізд, І. Калиняк, І. Чабиняк, І. Чижмар, Н. Шуркало та ін. Дослідження концентрувалися насамперед в Університеті ім. Шафарика (філософський факультет у Пряшеві) та в Музеї української культури у Свиднику. Останній здобув репутацію важливого осередку культурнодослідницької думки і починаючи від 1955 р. видав понад 20 фундаментальних томів "Наукового збірника Музею укра-

їнської культури у Свиднику", кожен з яких містив широкий добір матеріалів з історії, історії культури, літературознавства, мовознавства, археології, народного будівництва, архітектури, етнографії та фольклористики не лише українців Пряшівщини, а й всієї України. Сотні назв українських книжок видав Відділ української літератури Словацького педагогічного видавництва у Братиславі, на жаль, нині масштаби цієї роботи значно зменшилися. Після створення у 1953 р. Піддуклянського українського народного ансамблю щороку проводилися фестивалі пісні й танцю українців ЧССР. Діяв Український народний театр (УНТ) у Пряшеві. А фестивалі української естрадної музики в Сопоті (Польща) стали притягальними для українців усього світу, фактично міжнародними і певною мірою компенсували відсутність у радянській Україні такого всеукраїнського центру молодіжної культури.

У Польщі виходили газета "Наше слово" й альманах "Український календар", який друкував багато матеріалів з літератури і мистецтва.

Українці-русини в Югославії також видавали окремі дослідження, зокрема репродукували фотоспособом п'ять томів українознавчих праць В. Гнатюка, тоді як в УРСР про це ще й не думали. В Румунії українська культурна діяльність була досить обмеженою через несприятливі політичні умови, але там виходили збірки місцевих поетів, а в галузі наукової україністики працювала дослідниця М. Ласло-Куцюк, яка стала згодом відомою в Україні як авторка ґрунтовної праці про Т. Шевченка.

У той час як радянська Україна була "залізною завісою" ізольована від тогочасних західних культур, насамперед від їхньої філософської та естетичної думки, українські культурні діячі та

Георгій Майборода.

митці в еміграції на Заході мали можливість безпосередньо відчути атмосферу цієї думки і здобуватися на певний резонанс їй. Так, Віктор Бер (він же Петров, він же Домонтович) засвоює феноменологію Едмунда Гуссерля, подає у своїх літературознавчих працях аналіз структури, говорить про "еру антинатуралістичного мистецтва", про "структуральне мистецтво Нашого Часу" [6]. Він же, як і інші діячі МУРу (Мистецький український рух. — *Авт.*), симпатизує сюрреалізмові. Хронологічно це, мабуть, було першим свідченням зусиль української мистецької еміграції вписатися в атмосферу західноєвропейського інтелектуального життя. Тоді ж Юрій Косач говорить про "віддалення нашого письменства від шляхів всесвітньої літератури" і причину вбачає в утилітарності, тенденційності, політизованості. Улас Самчук, підтриманий багатьма колегами, висуває ідею "Великого стилю",

[6] *Бер В.* Засади естетики // МУР. — Б. р. — Зб. 2. — С. 51; *Його ж.* Екскурси в мистецтво // Рідне слово. — Мюнхен; Карасфельд, 1946. — Ч. 12. — С. 58.

Борис Патон.

"Великої літератури", орієнтованої на "Європу" (свого роду відродження тези Миколи Хвильового), одначе концепція ця, позначена традиційною програмовістю, виявилася нежиттєвою і була підважена спершу критикою Ю. Шереха (Шевельова), який сам певний час її дотримувався, Ю. Косача, І. Костецького, а потім творчим авангардизмом "нью-йоркської школи".

Зовсім інші проблеми стояли перед естетичною думкою в Радянському Союзі. Скута чіткими партійними настановами, вона, одначе, намагалася і в своєму вузькому просторі хоч трохи просуватися до адекватнішого реагування на запити життя і творчої практики.

Ще в середині 50-х рр. розпочалася дискусія про сутність і специфіку мистецтва. До певної міри вона засвідчувала спроби пом'якшити суворі вироки партійних постанов 40-х рр.: за умов "відлиги", хай і короткочасної, вони виглядали одіозно, проте ревізувати їх ще ніхто не наважувався. Тільки у 1958 р. ЦК КПРС видав постанову, в якій визнавалася невиправдано гострою критика лібрето й музики опери Б. Данькевича "Богдан Хмельницький" у редакційній статті "Правды" в липні 1951 р. Слідом за цим ЦК КП України прийняв постанову "Про виправлення помилок в оцінці творчості деяких композиторів Української РСР", якою уневажливлювалися раніші нагінки на провідних українських композиторів, але водночас підкреслювалася необхідність і надалі «боротися проти удаваного "новаторства", зараженого виливом реакційного буржуазного мистецтва». Тож була запропонована порівняно спокійніша теоретична розмова про природу естетичного, про мистецтво як форму суспільної свідомості і, звичайно ж, про "ленінську теорію відображення". За всієї схоластичності обговорення цих питань і звичних панегіриків "методові соціалістичного реалізму" це все-таки був певний відхід від безоглядного наказового догматизму. Дискусія не дуже просунула вперед теоретичну думку, і в 60-ті рр. вона відновлюється вже з участю представників молодшого покоління теоретиків і практиків мистецтва. Вперше були зроблені спроби дати обмежувальну інтерпретацію "ленінській теорії партійності літератури" — як такій, яка стосувалася не художньої літератури, а партійної журналістики, що, власне, й відповідало дійсності (як відомо, Ленін анкетував себе літератором, літераторами почувалися і його найближчі соратники, "люди писучі"). Однак ці "підривні" спроби дістали принципову відсіч з боку панівної ортодоксії. Натомість "теорія відображення" піддається певній корекції під кутом зору своєрідності такого відображення дійсності саме в художній творчості (праці А. Бурова, Г. Поспєлова, В. Ванслова, Л. Столовича, Ю. Борєва, М. Кагана, М. Маркова, П. Трофимова).

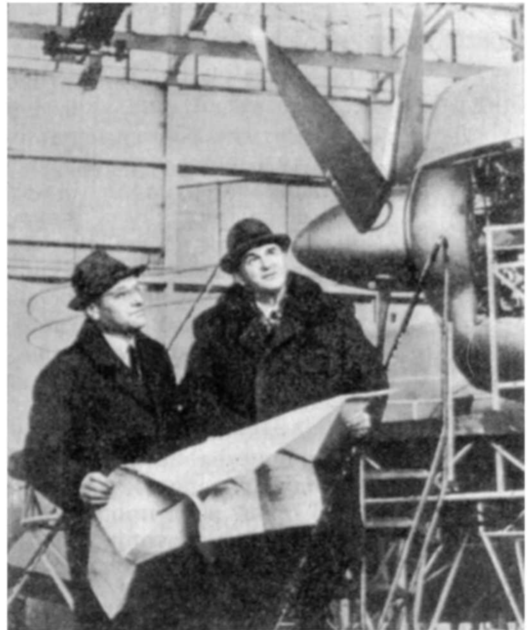
Далі за всіх пішов професор МДУ С. Гольдентріхт ("О природе эстетического творчества", Москва, 1966), який ставив під сумнів "теорію відображення", нагадавши, що Маркс розглядав

мистецтво як особливу форму духовного виробництва. Трохи згодом до теоретичного обговорення сутності мистецтва в напрямку обережного виходу за межі офіційної догми долучилися й українські автори: В. Корнієнко, тодішній директор Інституту філософії АН УРСР П. Копнін, В. Іванов.

Партійна критика уважно стежила за ходом усіх наукових дискусій, особливо ж у гуманітарній сфері, і своєчасно реагувала на помічені відхилення від догми, надто ж на справжні або гадані впливи "ворожої ідеології". Відповідні підозри та профілактичне "промивання мізків" часто мали макабричний характер.

Чим зумовлена була вперта боротьба з "буржуазною естетикою", "буржуазними теоріями" у сфері культури і мистецтва? Здавалося б, вони не являли собою прямої небезпеки, оскільки радянське суспільство було надійно ізольоване від них "залізною завісою". Але справа складніша. По-перше, за умов "мирного співіснування двох систем" "залізна завіса" потроху "іржавіла", принаймні в окремих точках, і ставала не такою непроникною. По-друге, об'єктивні процеси розвитку мистецтва і художньої творчості породжували проблеми універсального характеру, нерідко схожі з тими, якими займалася "буржуазна естетика". По-третє, більшовицько-компартійні ідеологічні кампанії завжди продумувалися і як випереджальні, превентивні, профілактичні. По-четверте, радянський режим і КПРС усе ще намагалися відігравати роль "авангарду людства" і зберігати наступальну енергію в протистоянні "буржуазному світові", переносячи центр уваги на "ідеологічну боротьбу" з огляду на безперспективність або обмеженість можливостей збройного "експорту революції".

Наслідком цих ідеологічних атак було, з одного боку, придушення творчої



Дніпропетровськ. Авіаційний завод. Справа — Генеральний конструктор О. Антонов. 1966.

думки в колах радянської інтелігенції, але з другого, парадоксальним чином, — мимовільне сприяння ознайомленню з найновішими "буржуазними" теоріями та необхідність ураховувати успіхи західної думки. Більше того, багато авторів ухитрялися саму критику тих естетичних теорій зробити легальною формою їх популяризації.

Тому партія не втомлюється нагадувати про класову пильність і на естетичному фронті. 25 січня 1972 р. "Правда" друкує постанову ЦК КПРС "Про літературно-художню критику", в якій засуджувалися "прояви терпимого ставлення до ідейного і художнього браку", "суб'єктивізм" та ін. Постійно наголошується потреба наукової критики з позицій марксистсько-ленінської філософії, естетики і соціології сучасних буржуазних теорій культури і мистецтва. При цьому тривожні роздуми ба-

гатьох західних мислителів про засилля "масової культури", дегуманізацію мистецтва тощо розглядаються не як свідчення роботи незалежної наукової думки, а лише як ще один доказ кризи буржуазних суспільств і самі розцінюються як ознаки цієї кризи.

XXV з'їзд КПРС укотре підкреслив першорядне значення партійного контролю над засобами масової інформації: "У великій і складній справі формування нової людини, в ідеологічній боротьбі з світом капіталізму могутнім інструментом партії є засоби масової інформації і пропаганди — газети, журнали, телебачення, радіо, інформаційні агентства" [7]. А газета "Правда" в передовиці від 31 серпня 1973 р. вказувала: "Турбота про якість, ідейне і творче достоїнство передач, адресованих наймасовішому глядачеві, повинна бути завжди у полі зору партійних комітетів республік, країв і областей". Тим більше це стосувалося творів літератури й мистецтва. Усій сфері культури намагалися вщепити дух утилітаризму й політичного сервілізму. Найважливішим обов'язком закладів культури було відгукуватися на чергові постанови партії і "доводити їх до кожної людини": лекції, концерти, виставки — все мало служити цьому. «Збагатилися зміст і форми роботи районного культурно-спортивного комплексу. В практику його діяльності ввійшло проведення циклів художньо-пропагандистських заходів "Рішення XXVII з'їзду КПРС у життя!", "Прискорення", "Економіку — на службу п'ятирічці", "Передовому досвіду — широку дорогу", "Ми — радянський народ", "Жива пам'ять поколінь". [...] Центральна бібліотека організувала цикл бесід про книги, перегляди літератури, тематичні добірки "Продовольчу програму партії — в життя", "Наш внесок у реалізацію продовольчої програми СРСР", "Плани партії — плани народу" [...] Фонди бібліотек добре укомплектовані матеріалами XXVII з'їзду КПРС та XXVII з'їзду Компартії України. Сільські бібліотеки проводять суспільно-політичні читання "КПРС — авангард радянського народу", тематичні вечори "Шляхом миру і творення", "Мислити і працювати по-новому", "Безсмертя народного подвигу", "Боротьба з нетрудовими доходами"» [8].

Це було вже в часи перебудови й "нового мислення". І нічого дивного, — адже сам архітектор перебудови і натхненник нового мислення в розумінні культури і мистецтва недалеко відійшов від Хрущова, хоч і висловлювався вже інтелігентніше: "Усе найкраще, що створено радянською літературою і мистецтвом, завжди було невіддільним від головних справ і турбот партії і народу. Немає сумнівів у тому, що нові завдання, які розв'язуються сьогодні, знайдуть гідний відгук у художній творчості, яка утверджує правду соціалістичного життя" (з доповіді на пленумі ЦК КПРС, квітень 1985 р.).

До утилітарної пропагандистської функції мистецтва привчали й читачів та слухачів, починаючи... зі шкільного віку. Ось тези доповіді на одній із педагогічних конференцій — "Естетичне виховання на уроках читання в 3—4 класах": "В кожному явищі життя, яке відображене в художніх творах і про яке читають учні на уроці, потрібно повніше розкривати життєву правду і значення даного явища для комунізму, показувати учням реальні справи радянського народу як здійснення ідеалу в

[7] Матеріали XXIV з'їзду КПРС. — Київ, 1971. — С. 102.

[8] Заклади культури і продовольча програма // Бібліотечка культурно-освітнього працівника. — Київ, 1986. — С. 6—8.

житті, як виявлення окремих рис комунізму уже сьогодні. Повноцінне сприйняття учнями творів і відображених в них явищ суспільного життя досягається завдяки впливу на них художніх образів, шляхом усвідомлення комуністичного змісту в явищах життя і на цій основі переживання естетичних емоцій" [9].

Вістря пропагандистсько-виховної (як і організаційно-адміністративної) роботи партії в національних республіках спрямовувалося проти місцевих "націоналізмів", на втілення в життя програми "інтернаціоналізації" радянського суспільства, під якою насправді розумілася нівеляція народів. Вірна своїй фарисейській "діалектичній" казуїстиці, партія проголошувала гасло "розквіту" націй та національних культур, але "розквіт" розумівся як прямий шлях до "зближення і злиття". За реальних обставин СРСР це був курс на русифікацію, теоретичний і риторично пропагандистський камуфляж якого без особливих вагань знімала практика.

Уже в "Тезах ЦК КПРС" про "300-річчя возз'єднання України з Росією" виразно виступала ідея про поступове зближення і майбутнє злиття націй. На рівень офіційного державного догмату її піднято в новій програмі партії, ухваленій на XXII з'їзді КПРС. Активно впроваджувана в життя, вона призвела до катастрофи українського шкільництва і значної інтенсифікації русифікаторських процесів; дала потужний імпульс зусиллям у теоретичному обґрунтуванні доктрини інтернаціональної радянської держави, що невдовзі оформилася в концепцію радянського народу як "нової історичної спільності", нібито надетнічної, наднаціональної. Щоправда, деякі теоретики, переважно з національних республік, не маючи можливості заперечувати цю формулу, намагалися звузити її зміст і узгодити її з обстоюванням права національних мов на своє майбутнє, але їх була меншість, їхні застереження потопали в пропагандистському хорі. Відповідну тематику нав'язували і цілим науковим інституціям, і студентській та аспірантській молоді.

Ось, наприклад, теми студентських доповідей на науково-теоретичній конференції у Львівському державному інституті прикладного та декоративного мистецтва: "Виховання радянських людей у дусі соціалістичного патріотизму і інтернаціоналізму — важлива частина загальної справи будівництва комунізму"; "Розквіт і зближення соціалістичних націй — закономірність соціалістичного будівництва"; "В.І. Ленін про партійність і народність мистецтва"; "Соціалістична за змістом, багатогранна за національними формами та інтернаціоналістська за духом і характером радянська культура"; "Ленінська теорія відображення — філософська основа реалізму в мистецтві"; "Критика основних напрямків сучасної буржуазної естетики і модерністського мистецтва"; "Основні принципи методу соціалістичного реалізму"; "Непримиренність до будь-яких проявів націоналізму — закон нашого життя"; "Наукова неспроможність єврейського міфу про Ісуса Христа" [10].

Це не були якісь абстрактні теоретичні забави. Йшлося про ідеологічне забезпечення посиленої русифікації, витіснення мов народів СРСР і поступову заміну їх "мовою міжнаціонального спілкування" — російською. Ще раніше центральний орган ЦК КПРС журнал "Коммунист" роз'яснював: "...На вищих стадіях комуністичного суспільства не-

[9] Вінницький державний педагогічний інститут ім. М. Островського: Доповіді і повідомлення кафедр інституту на звітній науковій сесії: Тези. — Вінниця, 1965. — Вип. 1. — С. 73.

[10] Високе призначення радянського мистецтва: Зб. матеріалів. — Львів, 1975.

минучим стане зникнення національних відмінностей і злиття націй. Майбутнє злиття націй передбачає створення єдиної мови для всіх народів" (1958. — № 11. — С. 17). І якщо "націоналістам" з усіх народів СРСР залишалося думати-гадати, коли ж буде оголошено ту "вищу стадію", то русифікатори не чекали і активно просували свою справу. На з'їзді вчителів у Києві в жовтні 1958 р. з вуст представника ЦК КПРС прозвучала настанова: вивчення української мови у школах з російською мовою викладання має здійснюватися на добровільній основі. Коли врахувати, що на цей час школи активно переводили саме на російську мову викладання (в містах України 1958 р. українською мовою навчався тільки 21 % учнів; у м. Сталіно в школах з російською мовою викладання навчалося 98 % учнів; у Горлівці — 91,3; у Харкові й Одесі — 87; у столиці України Києві — близько двох третин: 61 тис. проти 22 тис. у школах з умовно українською мовою викладання), то можна зрозуміти тривогу українського вчительства, в якого московський "гостинець" не викликав ентузіазму. Проти обмеження викладання рідної мови висловилися українські письменники: М. Бажан і М. Рильський у грудні 1958 р. виступили в газеті "Правда" зі статтею "Во имя человека", в якій поряд зі схваленням політики партії висловили й міркування про небажаність переведення вивчення рідної мови в школах на факультатив. Публікацією цієї статті газета "Правда", певно, хотіла створити видимість вільного обговорення проблеми, але насправді ніякого обговорення не відбулося. Новий закон про шкільництво в СРСР, а потім прийнятий у його розвиток "Закон про зміцнення зв'язку школи із життям і про подальший розвиток системи народної освіти в Українській РСР" надавав батькам право обирати мову навчання своїх дітей, що, за умов фактичного державного протегування російської мови та політичного курсу на "зближення націй", означало не що інше, як відкриття всіх шлюзів для русифікації освіти. Саме в цей час уперше було піддано ревізії відому тезу Сталіна про те, що майбутня єдина мова комуністичного суспільства не буде ні російською, ні англійською, ні якоюсь іншою національною, а якимось синтезом, злиттям різних мов. Тепер запропоновано інший шлях: "Досвід розвитку інтернаціональної спільності радянських людей наочно свідчить про те, що немає підстав говорити про можливість злиття мов і досягнення на цій основі мовної єдності народів нашої країни. Історія показує, що виникнення мовної єдності йде шляхом широкого засвоєння однієї з найпоширеніших національних мов, якою за умов радянської дійсності є російська мова" [11].

Потужними каналами русифікації були не тільки освіта, а й засоби масової інформації, книгодрукування. Книжкова продукція України становила жалюгідну частку всесоюзної (менше 10 %), але й у цій непропорційно малій продукції українських видавництв більше половини назв і майже половину тиражу становили російськомовні видання, причому українською мовою видавалася переважно художня та масово-політична література і майже не видавалася поважна наукова й науково-технічна. Ще гіршою була картина з періодичними виданнями. Частка України по назвах у процентному відношенні до всесоюзного друку зменшилася з 11,4 в 1950 р. до 6,5 % у 1963 р. Причому україномовні видання становили менше

[11] *Мансветов Н.В.* Сближение наций... // Вопросы истории. — 1964. — № 5. — С. 51.

половини з них; що ж до газет, то в 1963 р. із загальної кількості їх 2366 українською мовою виходило лише 765, тобто менше третини [12]. Постійно зменшувалася чисельність українців серед студентів, аспірантів, науковців у СРСР [13]. Це турбувало навіть ЦК КПУ. "Аналіз засвідчує, що серед наукових працівників, кандидатів, докторів наук, академіків більшість людей інших національностей, ніж українців. З усіх національних питань серед інтелігенції відбувається велике шумування", [14] — записує П. Шелест у щоденнику 20 жовтня 1971 р.

Кінець хрущовської "відлиги". Деяка косметична демократизація режиму супроводжувалася посиленням русифікації союзних республік. Глибока русифікація, очевидно, уявлялася надійною гарантією від можливих сепаратистських настроїв. Але вийшло навпаки: вона викликала пасивний спротив значної частини суспільства — й активні протести національно свідомої молоді. Культурницький рух молоді влада сама виштовхувала в політичне річище; в дисидентстві почали з'являтися нотки принципового протистояння політичному курсові партії (хоча ще у 1960—1961 рр. Л. Лук'яненко та його група створюють Українську робітничо-селянську спілку, а в 1964 р. група Д. Кицька й З. Красівського — Український національний фронт; і ті й інші були засуджені до максимальних строків ув'язнення, але ці події влада тримала в таємниці).

Вважаючи такий розвиток подій зазіханням на власну непогрішимість, партія вдалася до випробуваних силових методів. Цьому передувало усунення М. Хрущова від керівництва партією і державою. Він став жертвою "двірцевого перевороту", очоленого Л. Брежнєвим та М. Сусловим, за активної участі П. Шелеста, М. Підгорного та ін. Хрущову інкримінували волюнтаризм, послаблення ролі партії, невиправдані реорганізації тощо. Нове керівництво вже не було зв'язане заявою Хрущова про те, що в Радянському Союзі немає політичних в'язнів. Фактично йшлося про припинення політики десталінізації. Наприкінці серпня та на початку вересня 1965 р. відбулися політичні арешти в Києві, Львові, Луцьку. Всього було заарештовано понад 60 осіб, у тому числі літератори І. Світличний, А. Шевчук, С. Караванський, художник П. Заливаха, історик В. Мороз, брати Б. і М. Горині, трохи пізніше — В. Чорновіл; багато працівників наукових та культурних закладів зазнали адміністративних покарань, різного роду переслідувань і дискримінації. Це, у свою чергу, викликало низку колективних листів протесту, зокрема й підписаних такими відомими в Україні людьми, як академік О. Антонов, кінорежисер С. Параджанов та ін. Як реакція на політичні арешти й посилення русифікації, загрозу повернення до сталінізму з'явилися численні "самвидавівські" матеріали, серед них праця І. Дзюби "Інтернаціоналізм чи русифікація?", в якій аналізувалася еволюція національної політики партії в бік уніфікаторства й винародовлення неросійських націй СРСР; гострий памфлет В. Чорновола "Лихо з розуму" — про фальшивий характер звинувачень, на підставі яких проводилися арешти й репресії, тощо.

---

[12] Див.: Народное хозяйство СССР в 1963 году: Стат. ежегодник. — Москва, 1965. — С. 616—619.

[13] Див.: Высшее образование в СССР: Стат. сб. — Москва, 1961. — С. 215, 255; Вопросы философии. — 1957. — Ч. 5. — С. 57.

[14] *Шелест П.Е.* "...Да не судимы будете": Дневниковые записи, воспоминания члена Политбюро ЦК КПСС. — Москва, 1994. — С. 490.

Антиукраїнські репресії, як і раніше, ініціювала Москва, здійснювати ж їх мала українська влада, опиняючись в доволі фальшивому становищі перед власним народом і тому намагаючись якось закамуфлювати характер і наслідки подій. Підкреслювалася незмінність піклування про національну культуру, мову. Буквально за кілька днів перед арештами восени 1965 р. незвичного розголосу дістав інструктивний лист міністра освіти В. Даденкова про переведення викладання у вузах на українську мову. Певна річ, це було політичне рішення, яке мало заспокоїти українську інтелігенцію щодо справжніх намірів влади. Однак уже через тиждень "на вимогу трудящих", які зверталися особисто до Брежнєва, дивний експеримент було припинено. Але українсько-партійний флірт із рідною мовою тривав — і не міг припинитися, поки ця мова існувала. Перший секретар ЦК Компартії України П. Шелест у виступі на V з'їзді письменників України 16 листопада 1966 р., враховуючи настрої аудиторії, а може, й розуміючи її тривоги, виголосив несподіваний панегірик українській мові, щоправда, лише віддаючи належне її питомим якостям і завбачливо обходячи слизьке питання про рівень її функціонування в суспільстві. Зате говорив про це прозоро, хоч і обережно, у своїй доповіді голова правління Спілки письменників Олесь Гончар: "...Не можна не сказати на з'їзді взагалі про стан викладання української мови в середній і вищій школі, про те, що в силу певних умов рідна мова в школі часто опиняється в становищі гіршому, ніж іноземна. Мова народу — це його найбільший національний скарб, і ми всі маємо його оберігати, в тому числі й авторитетними державними заходами, маємо наполегливо розвивати, оновлювати, збагачувати мову народну своєю літературною творчістю".

Балансування між інтересами національної культури і вимогами "інтернаціоналізації" тривало й далі, але в цій "діалектиці" дедалі брутальніше проявлявся вектор русифікації — в контексті придушення протестних рухів узагалі.

Однак режим Брежнєва—Суслова—Андропова взяв уже твердий курс на репресивне "наведення порядку" й придушення дисидентського руху як у самій Росії, де відбулися закриті судові процеси над Синявським і Даніелем, Галансковим, Гінзбургом та іншими діячами демократичного руху, так і в республіках, насамперед в Україні. Особливо налякало владу солідаризування українського національного (і водночас демократичного) руху з російським демократичним та з єврейським, спрямованим проти антисемітизму (саме тоді в офіційну пропаганду була впроваджена теза про злочинну співпрацю українських буржуазних націоналістів із сіоністами). Про рівень розуміння кремлівськими вождями національного питання та, зокрема, їхнє ставлення до України разючі свідчення дають щоденникові записи П. Шелеста. Так, 2 вересня 1965 р. він записує, що на засіданні Президії ЦК КПРС "некоторые ораторы договорились до того, что на Украине очень чтят Т.Г. Шевченко, что он среди народа, в особенности среди молодежи, является чуть ли не кумиром и что это не что иное, как проявление национализма, крамола" [15]. А ось запис від 30 березня 1971 р. про засідання Політбюро ЦК КПРС, присвячене обговоренню доповіді Андропова щодо посилення боротьби з ідеологічними противниками; з виступу М. Соломенцева: "На Украине много вывесок и объявлений на украинском языке. А чем он отличается от русского? Только искажением послед-

[15] Там само. — С. 249.

него. Так зачем это делать?” — “Договорился!” [16] — коментує П. Шелест. З виступу Косигіна: “Непонятно, почему на Украине в школах должны изучать украинский язык? [...] Произведения Шевченко кое-где используются в националистических целях” [17].

Переконавшись у тому, що “м'які” обмежені репресії в Україні не дають сподіваного результату (“самвидав” набирав розмаху; 1970 р. почав виходити редагований В. Чорноволом підпільний журнал “Український вісник”), брежнєвсько-андроповський режим удався до жорсткіших і масштабніших акцій. У січні 1972 р. в Україні за провокативним сценарієм московських і київських спецслужб було проведено нові, більш масові арешти (загалом заарештовано понад 200 осіб, серед них В. Стуса, Є. Сверстюка, І. Калинця, пізніше Л. Плюща, І. Дзюбу; повторно — І. Світличного, В. Чорновола, М. Осадчого, М. Гориня) й розгорнуто тотальне переслідування всіх запідозрених у “націоналізмі” й дисидентстві. Невдовзі, у травні 1972 р., було усунено з посади першого секретаря ЦК КПУ П. Шелеста, якому закидали місницький патріотизм та нерішучість у боротьбі з дисидентством і “націоналізмом” (елементи “націоналізму” знайшли і в книзі П. Шелеста “Україна наша радянська”), а на його місце поставлено слухнянішого “інтернаціоналіста” В. Щербицького, за часів якого русифікація вже не зустрічала перешкод. Цього разу вдалося залякати опозиційну громадськість, і на деякий час протестний рух було паралізовано, хоч і ненадовго: вже через кілька років розпочинає свою діяльність Українська Гельсінська група.

Тим часом партія посилювала політику нівеляції національних особливостей, уніфікації та перемішування народів СРСР, прикриваючи її ідеологемами “розквіту” й “зближення” націй, “злиття” їх у єдиному “радянському народі” з російською мовою спілкування. Власне, у партії й не було іншого виходу, оскільки вона переконалася у цілковитій своїй неспроможності створити гармонійне багатонаціональне суспільство, — таке суспільство могло б існувати лише за умов демократії.

Отож русифікаторська “інтернаціоналізація” набирає в 70—80-х рр. ще дужчих обертів, охоплюючи всі сфери життя. Українську мову послідовно й продумано витісняли з науки (від 1973 р. діяла, зокрема, вимога писати дисертації російською мовою), освіти, політичного і громадського життя, засобів масової інформації. Своєрідним сигналом для всього “лояльного” громадянства було те, що перший секретар ЦК КПУ В. Щербицький звітну доповідь на XXV з'їзді Компартії України (1976 р.) виголосив російською мовою. Після цього всі партійні, комсомольські, профспілчанські та інші акції проводилися переважно російською мовою: партія вказувала дорогу в майбутнє.

31 червня 1978 р. ЦК КПРС ухвалює постанову “О дальнейшем совершенствовании изучения и преподавания русского языка в союзных республиках”. Партія подбала про широке “наукове” забезпечення русифікації. Видавалися збірники й монографії на цю тему, проводилися нескінченні конференції, наради, семінари тощо. Характерно, що найдошкульніші для націй та національних культур “наукові” рекомендації ухвалювалися на конференціях, навмисне проваджуваних у національних республіках. Так, у Ташкенті в 1975 і 1979 рр. відбулися дві всесоюзні наукові конференції, присвячені шляхам

---

[16] Там само. — С. 506.
[17] Там само. — С. 510.

ефективнішої гегемонізації російської мови. В рекомендаціях конференції 1979 р. пропонувалося впровадити вивчення російської мови в дошкільних закладах національних республік для дітей з п'яти років життя; збільшити випуск навчальної літератури російською мовою (тоді як, скажімо, випуск навчальної літератури українською мовою зменшився за період з 1972 по 1980 р. у шість разів), інтенсивніше переводити на російську мову навчання у вузах, технікумах, профтехучилищах.

На виконання постанови ЦК КПРС і Ради міністрів СРСР від 26 травня 1983 р. та відповідної постанови ЦК КП України і Ради міністрів УРСР від 10 червня 1983 р. Міністерство освіти УРСР розробило "Додаткові заходи по удосконаленню вивчення російської мови в загальноосвітніх школах, педагогічних навчальних закладах, дошкільних і позашкільних установах республіки". Вершиною "інтернаціоналізаційного" цинізму було відновлення практики царських часів — доплати вчителям за "обрусение края" (вперше введена царським урядом після придушення польського повстання 1863—1864 рр. для вчителів, яких направляли з Росії, та місцевих доброхотів): тепер заробітна плата для викладачів російської мови й літератури мала бути на 15 % вищою, ніж у решти.

Політика дискримінації та утиску української мови, розмивання національного самоусвідомлення українців, імплантація в суспільну свідомість нормативних уявлень про вищість російської мови і культури, зрештою директивні й адміністративні заходи призвели до того, що на кінець 80-х рр. у таких великих містах, як Донецьк, Харків, Дніпропетровськ, Одеса, Луганськ, Запоріжжя, майже не залишилося шкіл з українською мовою навчання; заняття у вузах, технікумах і профучилищах на 95 % проводилися російською мовою.

70—80-ті роки позначені особливими "успіхами" у звуженні сфери присутності української мови й культури. Між 1969 і 1980 рр. частка журналів, що виходили українською мовою, знизилася з 46 до 16 %. Частка книжок українською мовою в кінці 80-х рр. становила лише 20 % від усіх виданих в Україні. У 1989 р. в кінозалах республіки було показано 280 нових фільмів, з них лише один демонструвався українською мовою. Знижувалася частка українських книжок у бібліотеках, зменшувалася кількість музеїв, українських театрів. Переважно російськомовними були телебачення та інші засоби масової інформації, не кажучи вже про абсолютне переважання московських телеканалів та газет у всіх куточках України.

За таких майже апокаліптичних умов, здавалося б, українській національній культурі не залишалося жодних шансів. Але вона вже вкотре виявила подиву гідну життєздатність. Наша культура не тільки вистояла під цим дев'ятим валом русифікації, а й змогла наростити нові творчі сили, розвинути обнадійливі мистецькі тенденції. Для цього їй "вистачило" всього однієї обставини: режим уже не міг, як у сталінські часи, безперервно вдаватися до масового фізичного нищення небажаних осіб і структур, до тотального терору, хоч залякування, арешти й судові розправи тривали й далі: у 1977—1978 рр. жертвами їх стали діячі Української Гельсінської групи М. Руденко, О. Тихий, Л. Лук'яненко, М. Маринович, М. Матусевич; у 1979 р. — О. Бердник, Ю. Бадзьо, Ю. Литвин, М. Горбаль та ін.; у 1980 р. — філософ В. Лісовий, журналісти О. і В. Шевченки.

Тільки необізнаністю можна пояснити популярне уявлення про цілковитий

параліч культурного життя в Україні другої половини XX ст. Насправді, всупереч усім несприятливим суспільно-політичним обставинам, і в 60-ті, і у 80-ті рр. йшло напружене, хоч і не завжди очевидне, шукання нових шляхів національного мистецтва та нових горизонтів естетичної думки. Публічні дискусії за умов несвободи — лише верхня частина айсберга. Стенограми численних обговорень у творчих спілках літературних, живописних, музичних творів могли б трохи кинути світла й на "підводну частину" цих дискусій, де звучали дедалі частіше й дисонансні нотки, обережні голоси протистояння офіціозним нагінкам та естетичному догматизмові. Ще більше могло б дати вивчення особистого листування культурних діячів того часу, яке досі ще здебільше не опубліковане (серед окремих винятків — листування О. Заливахи і А. Горської, див.: Київ. — 1990. — № 12).

Особливу енергію опору ідеологічно навантаженим канонам соцреалізму виявив український живопис. Уже в 60-ті рр. можна говорити про "український авангард" (Л. Медвідь, І. Марчук, І. Остафійчук, В. Басанець та ін.) і своєрідний "андеграунд", зорієнтований на суто естетичне світосприймання (Галина Григор'єва, Яким Левич, Олександр Агафонов). В. Зарецький розвиває сецесійний напрям, ідучи не так від Густава Клімта (що йому приписувалося), як від О. Мурашка, Ф. Кричевського, Г. Нарбута, М. Жука. Інтелектуальний потенціал культурного оновлення 60-х рр., що, спираючись на глибокий національний грунт, ураховувало досвід новітнього світового мистецтва, озвався в 70—80-ті рр. формуванням низки потужних нонконформістських напрямів у живописі по всій Україні: В. Федько, А. Лимарєв у Києві, В. Басанець, В. Цюпко, С. Савченко, В. Маринюк, Л. Ястреб, В. Сазонов у Одесі, Ф. Гуменюк, М. Макаренко на Дніпропетровщині, А. Антонюк на Миколаївщині, Д. Стецько в Тернополі, Б. Сорока, О. Минко, В. Батай та інші у Львові тощо. В. Батай шукає одухотворення простору і перспективи, витворює поетику складної багатоманітності світу. А. Антонюк бачить свій степовий Південь крізь урочі часи Київської Русі та козаччини, а водночас — в аурі музичного космосу (вплив Чюрльоніса? Тичини?). Д. Стецько створює своєрідний синтез українського іконопису, супрематизму і сюрреалізму; крізь накладання часових і просторових означень іде до універсальності, відтворення повноти дихання матерії. У мистецьких колах набувають громадянства такі запозичені із Заходу поняття, як "трансавангардний живопис", "постмодерністське необароко", адаптовані до українських творчих горизонтів, поєднані з "вітальністю", "пластичною поетичністю" (Д. Кавсан, Ю. Соломко, О. Гнилицький, Л. Вартиванов). Водночас виразний потяг до національної самобутності виявився й у творчості представників середньої та молодшої генерації (О. Бородай, О. Бабак, В. Кабаченко, А. Тертичний та ін.). В. Бахтов, лауреат Паризького салону 1984 р., своє кредо висловив так: "Звернення до праісторії для мене — це пошук шляхів до майбутнього формування українського етносу, адже конструкція архетипів — це відродження міфологічної пам'яті. Мої метафоричні фантазії — то спроба поєднати вічність і сьогодення, історичну данність і тимчасові почуття".

Протидія офіційному мистецтву виявляється багатоманітно: звернення до глибини національного буття; до народної демонології; до "космічної" перспективи — включення у космічний кругообіг; через фантасмагорійне бачення звичайних буденних явищ; містеріальні дійства; занурення у глибини психіки; вико-

ристання прийомів іконопису, народного різьбярства, фрески; архітектурні композиції; багатосюжетність; асоціативність; подвійну "кінематографічну" експозицію; монументалізацію образів...

За цим розмаїттям пошуків і тенденцій стояли не тільки суб'єктивні естетичні вподобання митців та їхнє природне прагнення до самовираження, до творчої свободи, — а й вимоги самого життя, яке протестувало проти свого збідненого й часто спотвореного образу в мистецтві соціалістичного реалізму; стояли за цим і імпульси світового мистецтва, і потенціал невичерпаних авангардистських традицій українського мистецтва початку XX ст., і досвід блискучої плеяди художників Галичини та Закарпаття, яких менше торкнувся диктат офіціозного живописного натуралізму, і заглиблення у світ народного живопису, різьбярства, гончарства.

Здавалося б, можна було говорити про небувалий розквіт українського образотворчого мистецтва, — але ж більшість із названих вище художників не могли виставлятися, не мали публічного розголосу, а коли й були визнані, то більше на Заході, ніж у себе вдома, — і так тривало до другої половини 80-х рр.

Пошук нової мови тривав і в музиці. Хорова симфонія Є. Станковича "Я стверджуюсь..." на слова П. Тичини, симфонічні твори І. Карабиця, оркестрові — І. Полоза, хорові — В. Бібика, Л. Дичко, інструментальна музика О. Ківи засвідчували широкий діапазон нових підходів до поєднання національної традиції з енергією експериментальності. Велику популярність здобувають пісні П. Майбороди, І. Поклада, О. Білаша, І. Шамо, А. Філіпенка, В. Верменича, Б. Буєвського та ін. У музичне життя як великі українські композитори повертаються Д. Бортнянський, А. Ведель.

У літературі ще зяяла рана, завдана брутальним погромом шістдесятництва: набравшись клопоту з Драчем, Вінграновським, Мозолевським, Холодним, влада просто перекрила шляхи до друку трохи молодшим — так званій київській школі (В. Кордун, В. Ілля, М. Воробйов, І. Семененко, В. Рубан, В. Голобородько, М. Григорів). Це був, на перший погляд, зразок бюрократичного абсурду: адже "київська школа" до певної міри навіть протиставляла себе шістдесятникам, сповідуючи принципову аполітичність, індивідуалізм, естетизм. Насправді ж то був добре продуманий удар: треба було зупинити розвиток української поезії в бік поглибленої і малоконтрольованої суб'єктивізації та витворення нових естетичних кодів. Але й не маючи можливостей публікації, "київська школа" через рукописні збірки та читання у приватному колі була присутньою в поетичному світі 60—70-х рр.

Тим часом і Драч, і Вінграновський не втратили свого першорядного місця в молодій українській поезії — їхні голоси стали менш патетичними, зате набули ширшого емоційного і стильового тембру. Йдучи в обхід табуйованих тем, вони, як і П. Мовчан, Л. Талалай, М. Саченко, заглиблювалися у внутрішній світ особистості, через нього даючи відчуття драми життя. М. Вінграновський активно працює в кіно, створює чудові оповідання про дітей; невдовзі розкриється його великий талант самобутнього прозаїка.

Постійним об'єктом партійного ідеологічного та естетичного нагляду була Ліна Костенко. Хоч її поетичні збірки роками не пропускала цензура, читач знав і любив її; вона залишалася символом гідності й духовної високості української поезії. Це не давало спокою блюстителям добропорядку. В 1973 р. у доповідній записці відділу культури ЦК КПУ говорилося: "Вірші Л. Костенко пронизуються трагічністю і розпачливістю по індивідуалізму, хворобливим

самозаглибленням, ідеологічно неприйнятним для нас осмисленням історичних тем". Про зняту з виробництва збірку "Княжа Гора" сказано, що в ній "на першому місці стоїть соціальне відчуження людини і її відчай". В. Підпалого, редактора видавництва "Радянський письменник", який рекомендував до видавничого плану збірку Ліни Костенко (як і В. Стуса, В. Голобородька, І. Калинця), оскаржено і за цей гріх, і за те, що у власній поезії, мовляв, надмірну увагу віддавав інтимній ліриці, національним болям, історичним кривдам, припускався небажаних історичних аналогій. Не обійдено і Драча: "Для переважної більшості його творів характерні надмірна ускладненість образної системи, оперування абстрактно-гуманістичними категоріями. Його вірші не мають чітких часових координат і використовуються ідейними супротивниками для наклепів на наше сьогодення" [18].

У 1973—1974 рр. у пресі й на різного роду зібраннях у творчих спілках піддаються цькуванню не тільки літератори (М. Лукаш, Г. Кочур, О. Бердник, М. Руденко, І. Білик, С. Плачинда, Л. Махновець та ін.), а й художники, композитори, літературознавці. Книжки розкритикованих авторів вилучали з бібліотек, музичні твори не виконували, самих авторів виключали зі спілок, позбавляли роботи.

Однак ще раз підтвердилося Шевченкове: "І неситий не виоре На дні моря поле, Не скує душі живої І слова живого".

Кінець 60-х та 70-ті рр. були для української літератури періодом розширення жанрового спектра прози: на зміну традиційному лірико-романтичному стилю приходять тяжіння до сюжетної об'ємності, синтезу епічності й ліріко-філософської настроєвості, увага до особистості та національних рис її характеру ("Собор", "Циклон", "Твоя зоря" О. Гончара, "Чотири броди" М. Стельмаха). З'являються твори, автори яких досліджують не стереотипні зовнішні конфлікти "передових" персонажів з "відсталими", а внутрішні конфлікти, що виникають у душах персонажів (повісті Є. Гуцала, Н. Бічуї, А. Дімарова, роман Ю. Мушкетика "Позиція"). Буквально вибухає так звана "химерна" проза ("Лебедина зграя" і "Зелені млини" В. Земляка; "Автопортрет з уяви" та "Оглянься з осені" В. Яворівського; "Самотній вовк" і "Спектакль" В. Дрозда; "Позичений чоловік" Є. Гуцала); в гуморі, грі уяви, розкутості оповіді, елементах карнавальності й гротеску "химерна проза" шукала вивільнення з-під влади ідеологічної догми. В жанрі оповідання колоритні образи сільської людності відтворював письменник доброї реалістичної школи М. Кравчук. Плідно розвивається історична та історично-пригодницька проза.

Це був період інтенсивної праці українських перекладачів світової літератури (М. Лукаш, Г. Кочур, Є. Попович, Д. Паламарчук, не кажучи про внесок М. Рильського і М. Бажана).

У 70-ті рр. точиться дискусія про ренесанс та бароко в Україні. Ортодоксальна наука, виходячи з політичної тенденції ретроспективно ізолювати Україну від Європи, заперечувала наявність цих явищ в українській культурі. Натомість некритично-патріотична дилетантська думка мало не безпосередньо вписує українську культуру в загальноєвропейські ренесансні та барокові процеси. Але в цілому українське мистецтвознавство і літературознавство засвідчили свою зрілість, створюючи концепцію своєрідності українського бароко в поєднанні з елементами запізнілих ренесансних впливів

[18] Національні відносини в Україні у XX ст. — Київ, 1994. — С. 421—422.

(А. Макаров, Д. Наливайко, В. Крекотень, Вал. Шевчук та ін.).

Епоха "перебудови". Суспільно-політичний фон для української культури значно поліпшується з середини 80-х рр. Шукаючи виходу з глухого кута, в якому опинився Радянський Союз унаслідок економічної кризи та політичної стагнації, партійне керівництво в Москві змушене було вдатися до глибоких реформ — драматично запізнілих, як виявилося невдовзі. Важливою складовою цих реформ була демократизація суспільно-політичного життя. "Нове мислення", запропоноване М. Горбачовим, передбачало не тільки соціально-економічну "перебудову", а й "гласність" як соціалістичний замінник справжньої демократії та свободи слова, орієнтацію на гуманістичні ідеали; новий генсек сподівався повернути комуністичній ідеї давно втрачену привабливість і стати у виграшну позицію в діалозі з Заходом, перехопивши ідеологічну та гуманістичну ініціативу. "Перебудова" зустріла шалений опір консервативної частини партапарату й суспільства, але викликала справжній ентузіазм серед більшості інтелігенції та ліберально налаштованих партійців. Здавалося, що давні надії на цивілізований розвиток суспільства нарешті можуть здійснитися. І хоч у національній політиці Горбачов не поспішав відходити від партійних стереотипів, під тиском націоналів він ладен був іти на поступки (що згодом виявилося в компромісній ідеї перетворення СРСР на конфедерацію).

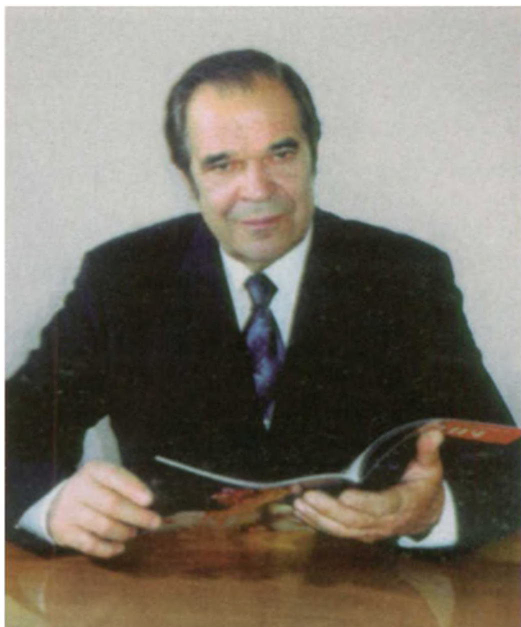
Проте в Україні "перебудова" і "гласність" мали не дуже щасливу долю. Очолювана В. Щербицьким Компартія України залишалася оплотом брежнєвізму і всіляко гальмувала зміни. Тому вони відбувалися поволі й з великими труднощами. Хоч усе-таки відбувалися, особливо у сфері культури.

Подих свободи відчувається багатоманітно. Виходить з підпілля, чи з андеграунду, "неофіційне" мистецтво. 1985 р. в Києві відбувається "Виставка 9-ти" (Я. Левич, Г. Григор'єва, О. Агафонов, А. Лимарєв, О. Сулименко, М. Мамсиков, В. Морозова, Л. Загорна, Ю. Шейніс): досить різних художників об'єднало заперечення репрезентативності, утвердження права на камерність і внутрішню зосередженість. Своєрідним українським Барбізоном стає м. Седнів на Чернігівщині, де Спілка художників України мала свій Будинок творчості й проводила виставки нових робіт. На виставці "Седнів-88" було представлено 200 творів живопису, скульптури, графіки, декоративного мистецтва, позначених вільним трактуванням тематики, широким арсеналом виражальних засобів, метафоричністю мислення. В українське образотворче мистецтво входять нові яскраві постаті: Тіберій Сильваші (Київ), Павло Керекей (закарпатська школа), Володимир Кабаченко, Олександр Рейтбурт (одеська школа), Марко Гейко (Полтавщина), Олександр Бабак (Черкаси). На великій виставці "Українське мистецтво XX століття" (Київ, 1990) вперше представлена інсталяція (О. Бабак та О. Бородай — "Шлях у собі", Київ; А. Ревакович — "Іконостас", Торонто; М. Голодик — "Композиція", Нью-Йорк). Завойовує право на існування мистецтво перформансу. Відомий художник-монументаліст І. Литовченко висуває нову концепцію монументального мистецтва, піддаючи критиці канони "монументальної пропаганди" та практику руйнування ландшафтів, примітивного рівня організації життєвого простору, що призводить до дискомфорту, деградації та відмирання естетичних почуттів. Він на основі національних традицій декоративно-монументального мистецтва та досвіду Корбузьє, Гауді, Німейєра, Райта, Танге про-

понує створити наближене до природи духовне середовище життя людини з наданням містобудуванню й житлу нових зовнішніх і внутрішніх якостей — образності, казковості, з переливанням одних архітектурних форм у інші. "Чому б Україні сьогодні не взяти на себе ініціативу створення принципово нового архітектурного середовища, де могли б бути практично реалізовані характерні національні особливості архітектурно-будівельної пластики, притаманні Україні, її підвищене чуття декоративності, фантазії кольоросполучень, казковості форм, оригінальне й органічне поєднання функції житла і духовності?" [19]

Парадоксальна ситуація склалася в українському музичному мистецтві. Фактично музична творчість була на піднесенні, із здобутками навіть у найскладніших жанрах, доступних лише високорозвиненій культурі. Але симфонії Ю. Іщенка, Б. Буєвського, Є. Станковича, В. Бібика, В. Сильвестрова, В. Зубицького не виконувалися; на афішах театрів не було опер І. Шамо "Ятранські ігри", Ю. Іщенка "Віречке", В. Зубицького "Чумацький шлях", "Палата № 6", Ю. Мейтуса "Мар'яна Пінеда", В. Бібика "Біг", як і балетів Б. Буєвського "Устим Кармелюк", В. Губаренка "Ассоль", О. Ківи "Олеся"... Першу постановку фольк-опери Є. Станковича "Цвіт папороті" здійснив Заслужений академічний народний хор ім. Верьовки, але не театр. Кардинальної зміни ситуації так і не відбулося — композитори й далі працювали здебільше "в запас".

У не набагато кращому становищі була й українська драматургія (вона не мала й такого творчого поступу, як музика). За повоєнні десятиліття вдвічі зменшилась кількість українських (україномовних) театрів в Україні, а кількість постановок українських п'єс у них становила всього лиш 10 % від загальної [20]. Деяке пожвавлення почалося



Анатолій Авдієвський.

у другій половині 70-х рр., коли було створено у Києві — Молодіжний театр (пізніша назва — Молодий), Театр драми і комедії, Театр історичного портрету, Театр поезії, Театр пісні, Театр естради; в Запоріжжі — Театр юного глядача; у Дніпродзержинську — Музичної драми; театри ляльок — у Чернігові, Кривому Розі, Сумах і Рівному, Луцьку, Тернополі, Чернівцях. І хоч не всі вони виявилися життєздатними і далеко не всі були зацікавлені в українському репертуарі, але в багатьох старих і нових театрах ставили п'єси М. Зарудного, О. Коломійця. І тільки ще через десяток літ згадали про М. Куліша, Я. Мамонтова, І. Кочергу,

[19] *Литовченко І.* Середовище і людина // Образотворче мистецтво. — 1990. — Ч. 5. — С. 13.

[20] *Бойко В.* Фестиваль украинской драматургии... на Украине // Современная драматургия. — 1987. — № 4.

М. Ірчана, І. Дніпровського, а вже наприкінці 80-х та на початку 90-х рр. звернулися до В. Винниченка, С. Черкасенка, О. Олеся.

У 1988 р. вийшла збірка п'єс Юрія Щербака "Сподіватись". Його драматургія пропонувала українській сцені деякі нові інтелектуальні мотиви. Так, перша п'єса "Відкриття" (1975), загалом вписуючись у контекст всесоюзного театрального життя і підхоплюючи популярну в тодішній російській драматургії тему "ділової людини" ("Протокол одного засідання" О. Гельмана, "Марія" А. Салинського, "Стороння людина" І. Дворецького, "Сталевари" Г. Бочкарьова), все-таки відходила від цієї "виробничої драматургії" і більше зосереджувалася на внутрішньопсихологічному й етичному аспектах конфлікту в науковому колективі. У п'єсі "Розслідування" (1978) вперше драматично були представлені екологічні тривоги, а в "Наближенні" (1984) — філософський аспект кібернетичних прожектів: суперечка професора Луніна — Фауста (дуже вгадуваний прототип — В. Глушков) з Мефістофелем-роботом. У наступних п'єсах Ю. Щербак звернувся до великих постатей української культурної історії: Лесі Українки ("Сподіватись"), Тараса Шевченка ("Стіна"). П'єси Ю. Щербака були серед тих, що сприяли подоланню побутовізму й лірико-романтичної риторики в українській драматургії.

Театри сміливіше йдуть на творчий експеримент. Справжній фурор викликав перший український мюзикл "Еней" у постановці київського Театру ім. І. Франка. Вистава мала великий успіх і під час гастролей театру в Польщі (1989). Новостворений театр "Кін" пропонує 1989 р. політично гостру комедійну виставу "Ми — чухраїнці" (за фейлетоном Остапа Вишні, "Миною Мазайлом" М. Куліша, "Казкою про Дурила" В. Симоненка).

Одним із найважливіших виявів національно-культурного піднесення стало створення громадських культурницьких організацій: Товариства української мови ім. Тараса Шевченка, згодом реорганізованого в товариство "Просвіта"; Всеукраїнської спілки вчителів; Клубу українських митців у Львові; товариства "Роди́на" в Києві. Проводяться численні фестивалі, в тому числі й міжнародні, як-от перший Міжнародний фестиваль української поезії "Золотий гомін" у Києві (вересень 1990 р.), другий Міжнародний фестиваль фольклору також у Києві (травень 1990 р.).

Стають популярними, як і в 60-ті рр., літературні вечори та дискусії. Комісія критики при Спілці письменників України проводить низку обговорень гострих питань літературного життя, проблем історії літератури ("білі" та "чорні", криваві, плями давнього і недавнього минулого; тема голодомору в літературі; чим був для української літератури соцреалізм тощо), — ці зібрання приваблювали незвично широку аудиторію. Великий резонанс отримали вечір, присвячений 95-річчю від дня народження Миколи Хвильового 13 грудня 1988 р., а також вечори пам'яті Миколи Лукаша (19 грудня 1989 р.) і Гелія Снєгірьова (20 грудня 1989 р.). Ще раніше, в числі 12 журналу "Київ" за 1987 р., була опублікована стаття П. Федченка "Оцінюємо з класових позицій", у якій дуже обережно, ухильно говорилося про політичне обличчя Винниченка, але про художню творчість — з любов'ю до письменника й часом глибокою інтерпретацією, — об'єктивно це була одна із перших офіційних спроб перегляду оцінок "антирадянських" постатей.

Одній із найгостріших проблем українського життя — мовній — були присвячені наукова конференція "Розвиток національних мов і питання двомов-

Зал засідань першого конгресу Міжнародної асоціації україністів. У першому ряду (зліва направо): І. Драч, О. Гончар, президент Шевченківського наукового товариства США Я. Падох. Київ. 27 серпня 1990 р.

ності" (10 червня 1989 р.); об'єднаний пленум правлінь Спілки письменників України і Товариства української мови "Українська мова: реальність і перспективи" (23 вересня 1989 р.). Вимоги змінити статус і становище української мови набули в суспільстві таких масштабів, що восени 1989 р. Верховна Рада Української РСР ухвалила закон, згідно з яким українська мова оголошувалася державною. Період поступового розширення сфери її функціонування був розрахований на 10 років.

Активізуються міжнародні зв'язки українських науковців, літераторів і митців. Крім офіційних обмінів, звичайними стають гостьові візити. Так, 4 жовтня 1988 р. в Інституті літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України відбулася зустріч з Гремом Гріном; 9 жовтня 1989 р. у Спілці письменників — з українськими поетами "нью-йоркської групи" Б. Бойчуком та М. Ревакович. 2—8 січня цього ж року у Києві проводиться тиждень книги Білоруської РСР. У Варшаві 1989 р. виходить у серії "Історії європейських літератур" польська версія історії української літератури [21]. Це лише окремі факти з хроніки тих літ.

У світі зростав інтерес до української культури, і за нових умов стало можливим інституювання її входження в міжнародну дослідницьку орбіту. В червні 1989 р. у Неаполі з ініціативи італійського вченого Рікардо Піккіо відбулася Міжнародна конференція з питань україністики, в якій брали участь дослідники української історії та культури з України, Канади, США, Італії, Польщі, ФРН, Голландії, Бельгії. На ній ухвалено створити Міжнародну асоціацію україністики (МАУ), обрано Міжнародний комітет україністів. Президентом МАУ став В. Русанівський (Україна), віце-президентами — Г. Грабович (США), Р. Піккіо (Італія), Р. Лужний (Польща), М. Жулинський (Україна). В ухваленому тоді ж Статуті МАУ її головним завданням визначено: "...сприяти україністичним студіям у різних країнах світу, обмінові інформацією щодо джерельної бази і наукових досліджень, їх координації, науковій підготовці дослідників різних галузей культури в її зв'язках з

[21] Dzieje Literatur Europeiskich. — T. 3, cz. 1: Literatura ukraińcska / Napisał Marian Jakóbiec. — Warszawa, 1989.

культурами інших народів, поширенню знань про українську культуру в світі". Статутом МАУ передбачалося, що вона об'єднуватиме рівноправні національні осередки. Відповідно до цього були створені національні асоціації — у США, Канаді, Польщі, Італії, Австралії та інших країнах. 19 жовтня 1989 р. у Києві за участю делегатів від багатьох міст України — науковців, літераторів, викладачів вузів — відбулися Установчі збори, на яких створено Республіканську асоціацію українознавців (РАУ). Головою бюро РАУ обрано І. Дзюбу, заступниками — М. Брайчевського, О. Пахльовську, П. Кононенка, М. Ільницького. Створено комісії: археографічну, видавничу, бібліографічну, організаційну, педагогічну, з міжнародних зв'язків, з народознавства, для розповсюдження української культури, для роботи з молоддю. На перших порах РАУ розгорнула активну роботу. Зокрема, було проведено кілька міжнародних наукових конференцій: у Києві — "Українці в сучасному світі" (1990), "Україна і Росія" (1990); в Одесі — "Культура Півдня України" (1991); у Харкові — "Робітничий клас і національне питання" (1991). Особливий резонанс мала Міжнародна наукова конференція "Проблеми українсько-єврейських відносин" (Київ, 1990); пізніше на цю тему було проведено ще три конференції, в тому числі дві в Ізраїлі.

Перед українознавством, яке фактично вперше було легалізоване (раніше самий цей термін викликав підозру), стояли завдання: конституювання його як інтердисциплінарної цілості; подолання катастрофічної відключеності гуманітарних наук в Україні від світової україністики; інтеграції української національної культури та залучення масиву української культури і науки в загальнонаціональний культурний процес; стимулювання досліджень у раніше заборонених або ігнорованих офіційною наукою "зонах"; вироблення в широких колах громадянства понять про українознавство, інтересу до нього та ознайомлення з його здобутками.

Зусиллями РАУ в Києві було створено громадський Міжнародний університет українознавства, заняття в якому відбувалися раз на тиждень і на якому з доповідями виступали гості — визначні україністи із Заходу (О. Пріцак, Я. Пеленський, П. Потічний та ін.); гості також виступали в наукових та інших закладах. 1990 р. при РАУ було створено Міжнародну школу україністики, в якій у перші роки навчалося до 120 зарубіжних слухачів із 24 зарубіжних країн — деякі з них стали відомими україністами (школа з перемінним успіхом працює й нині). Планувалося створення Телевізійної школи українознавства, Бібліотеки наукового українознавства та Бібліотеки популярного українознавства; розроблено програму так званих альтернативних і компенсаційних досліджень на раніше замовчувані або неадекватно потрактовані теми.

Тим часом бурхливі історичні події змінили не лише політичну, а й культурну ситуацію в країні; деякі напрямки наукової, освітньої, культурної роботи втратили свою актуальність, решта ввійшла в інше річище, безпосередніше вписуючись у державні програми, хоча багато важливих ініціатив, на жаль, не дістало розвитку.

Усупереч зусиллям консервативних сил у Компартії України на чолі з В. Щербицьким (якого було усунено лише у вересні 1989 р.) процес політичної лібералізації відбувався і в Україні. За нових умов виникають численні громадські, просвітницькі організації, політичні клуби. У Львові відновлює свою діяльність заборонене радянською вла-

А. Гайдамака. Чорнобильський хрест. 1990.

дою ще 1939 р. Наукове товариство імені Шевченка. Львівське "Товариство Лева" (1987), Український культурологічний клуб (УКК) у Києві (створений 1987 р.), київські клуб "Спадщина" та студентське об'єднання "Громада" (обидва створені 1988 р.) переходили від культурницької діяльності до політичної, засвідчуючи глибоку пов'язаність в Україні проблематики культурної та політичної. Великий поштовх до розуміння в суспільстві національних інтересів і зростання патріотичних почуттів дали події навколо Чорнобильської трагедії 1986 р.: і сама катастрофа, що стала символом злочинності режиму, і ганебна поведінка влади, яка нехтувала безпекою мільйонів людей, поглибили протестні настрої в Україні, давши, зокрема, і стимул рухові "зелених".

Національне відродження в різних формах і з різною мірою інтенсивності виявляється в багатьох республіках СРСР. Найбільшої політичної визначеності воно набуло в Литві, Латвії, Естонії, привівши тут до створення народних фронтів. Вони стали взірцем для українського національно-демократичного руху, хоч особливі українські обставини стримували його організаційне оформлення. Перші публічні заклики до створення Демократичного фронту пролунали на несанкціонованому масовому мітингу у Львові в червні 1988 р. У різних регіонах України виникають об'єднання, що висувають ідею створення Народного фронту. Восени 1988 р. у Спілці письменників України та в Інституті літератури ім. Т.Г. Шевченка АН України розробляється проект програми "Народного руху України за перебудову". Опублікувати його для широкого обговорення вдалося лише в газеті "Літературна Україна" (16 лютого 1989 р.), яка, став-

ши рупором руху, здобула велику популярність. Під тиском ЦК КПУ до проекту програми внесли положення про визнання керівної ролі партії. Пізніше цей пункт було знято, хоч Рух ще залишався на позиціях підтримки "перебудови". В остаточному тексті програми, ухваленому на установчому з'їзді Руху 8—10 вересня 1989 р. в Києві йшлося про підтримку "принципів радикального оновлення суспільства, проголошених XXVII з'їздом КПРС, XIX Всесоюзною партконференцією", але вже висувалася вимога укладення нового союзного договору — фактично перетворення Союзу на Конфедерацію, хоч у колах Руху вже велася й агітація за вихід із складу Союзу. Радикалізація поглядів серед частини рухівців (чому сприяли і повернення із заслання чільних діячів дисидентського руху й Української Гельсінської спілки та їх активне прилучення до політичної діяльності) невдовзі зумовила створення в поки що офіційно однопартійному СРСР опозиційних політичних партій — Української республіканської партії (квітень 1989 р.), Демократичної партії України (березень 1990 р.), Партії зелених України (вересень 1990 р.), Партії демократичного відродження України (грудень 1990 р.). І хоч більшість із цих партій не були численними, сам факт політичного плюралізму відбивав глибокі зміни в суспільстві. А масові акції, що їх проводив Рух (зокрема, "живий ланцюг" між Львовом і Києвом у січні 1990 р.), шахтарські страйки, величезна популярність неформальної преси, вибори до Верховної Ради УРСР у березні 1990 р., на яких новостворений Демократичний блок, попри всі труднощі, зміг одержати чверть мандатів, оформивши парламентську опозицію — Народну раду, — все це вказувало на наближення доленосних історичних змін.

До цього рубежу національна культура прийшла із поважним зростанням творчого потенціалу, в стані великих зрушень, ще більших планів та сподівань, але й не менших перешкод і втрат, зумовлених обмеженнями, утисками, нерівноправним становищем у русифікованому культурному просторі, дією дискримінаційних чинників, малою запотребованістю в суспільстві, незацікавленістю з боку влади, а відповідно відсталістю й деградацією інфраструктури. Це великою мірою зумовило складність культурних процесів у наступному десятилітті.

1.5. Культура в незалежній Україні

16 липня 1990 р. Верховна Рада ухвалила рішення про Державний суверенітет України. Це стало можливим унаслідок потужного тиску на комуністичну більшість Верховної Ради з боку опозиції, насамперед Народного руху України, та безупинних масових демонстрацій, шахтарських страйків, студентських виступів. Події розвивалися стрімко, на порядок денний вийшло питання про перетворення СРСР на конфедерацію незалежних держав. Особливо масову підтримку радикальні вимоги мали в Литві, Латвії, Естонії. Консервативні сили в КПРС учинили заколот, створивши 19 серпня 1991 р. антиконституційний Державний комітет з надзвичайного стану (ДКНС, російська абревіатура — ГКЧП). Невипадково це сталося напередодні 20 серпня, коли мало відбутися підписання нового союзного договору — тобто, одним із головних намірів заколотників було не допустити перетворення СРСР на конфедерацію. Але цей путч лише прискорив розвал СРСР. У Москві проти ДКНС виступило керів-

ництво Російської Федерації, яка проголосила свій суверенітет першою, в липні 1990 р., на чолі з президентом Борисом Єльциним. 24 серпня Верховна Рада України ухвалила Акт незалежності України, підтверджений всенародним референдумом 1 грудня (за державну незалежність України проголосувало 90,3 % громадян з 84 %, які взяли участь у референдумі). 7—8 грудня президенти Росії Б. Єльцин, України Л. Кравчук та Білорусі С. Шушкевич на зустрічі в Біловезькій Пущі (Білорусь) заявили про те, що СРСР припиняє своє існування, та про створення так званої Співдружності Незалежних Держав із досить невизначеним статусом. Отже, головним підсумком цих бурхливих подій стало здобуття Україною державної незалежності.

Безкровний характер процесу унезалежнення України в 1990—1991 pp. не означає, що державність "дісталася" їй завдяки щасливому збігові обставин. Це поверхове бачення форми, а не змісту історичного процесу, радше навіть не процесу, а одного з його моментів. До незалежності Україна йшла довгим, тяжким і жертовним шляхом, дорого за неї заплатила. У підвалині української державності — і століття боротьби наших предків, у якій викристалізувалася ідея самостійності; і символізована в іменах насамперед Шевченка й Франка титанічна робота великих просвітителів та різьбярів народного духу, діячів культури й науки, що створювали гуманітарний потенціал нації; і три роки національної революції та драматичної самооборони УНР; і десять років національно-культурного будівництва часів українізації; і політична, культурна та національно-організаційна діяльність українців у міжвоєнній Галичині та багатобічна активність міжвоєнної еміграції; і всенародне протистояння гітлерівському нашестю; і героїчна боротьба УПА; і неймовірно тяжка праця народу в повоєнній відбудові, а потім у створенні індустріальної потуги сучасної України; і багатосторонні зусилля української політичної еміграції у вільному світі задля утривалення політичного ідеалу самостійності, збереження національної ідентичності та підтримання духу творчості й дослідження; і національно-культурна робота українців Польщі, Чехословаччини, Югославії, Румунії; і жевріння залишків українського життя на безмежних просторах колишніх республік колишнього СРСР, і наростання дисидентського руху в роки 60—80-ті... Але незалежність завдячуємо не лише тим, хто свідомо присвятив життя цій ідеї, а й тим, хто, може, й гадки не маючи про неї, об'єктивно працював для України, забезпечував безперервність народного буття: вирощував хліб, добував вугілля, зводив житло, створював музику, народжував нові наукові концепції.

Переконливі вияви волі українського народу до державного усамостійнення справили велике враження на світову спільноту. Досить швидко молода держава здобула міжнародне визнання. Серія політичних та економічних угод із сусідніми та далекими державами допомогла Україні визначити своє місце у світовому співтоваристві. Відбулося конструювання базових елементів структури державності. За непростих умов Україна змогла зберегти на своїх теренах міжнаціональний спокій, залишившись однією з небагатьох мирних зон не лише в СНД, а й у всьому збуреному світі.

Проте загальна картина змін виявилася не такою, як очікувано. Надії на швидке поліпшення після років занепаду були примарними. Для них не знайшлося об'єктивних підстав і шансів на здійснення. Кризові явища, з якими стик-

Мітинг Народного руху України. Київ. 1990.

нулася Україна, не були специфічно українськими чи тільки такими. Їх переживали всі країни колишнього СРСР і всі колишні соціалістичні країни Східної та Середньої Європи, в тому числі й ті, які менше були деформовані "реальним соціалізмом" і раніше стали на шлях політичних та економічних реформ. Довелося мати справу з типологічними закономірностями процесу, неминучого в історичному інтервалі між демонтажем тоталітарної чи командно-адміністративної системи і побудовою демократичної та ринкової. Однак за конкретних умов в Україні (енергетична залежність від Росії; незамкненість економічних циклів, цілеспрямована прив'язка їх до економіки СРСР; відсутність на перших порах власної фінансової системи; неготовність політичних та адміністративних кадрів до державного мислення і вирішення державних завдань тощо) криза призвела до особливо тяжких і тривалих наслідків. Знизився життєвий рівень населення, занепадало виробництво, почалося масове безробіття, а разом з тим тривала руйнація інфраструктури національної культури, української преси, книгодрукування й кінематографії; почався масовий відтік з України мистецьких і наукових кадрів.

Усі ці процеси визрівали ще за часів СРСР, але вийшли на поверхню і стали неконтрольованими у перші роки незалежності.

Інфраструктура української культури ще ніколи в минулому не була розбудована фундаментально, а на початку 90-х рр. і ті її компоненти, що існували й мали підтримку держави, через економічну кризу та псевдоринкову анархію почали розвалюватися. Хоч як це пара-

Мітинг на площі біля Верховної Ради України. Київ. 24 серпня 1991 р.

доксально, але перші роки української державності стали трагічними для багатьох ланок національної культури.

Щоб зрозуміти цю ситуацію, треба нагадати про те, в якому стані була інфраструктура національної культури перед розпадом СРСР. Зрештою, і в усьому Радянському Союзі культурну руїну прикривав хіба що показовий фасад. Звернімося до останнього офіційного радянського документа на теми культури — проекту довготермінової програми розвитку сфери культури в СРСР, підготовленої Держпланом СРСР 1990 р.: "Основные направления развития культуры и средств массовой информации в 1991—1995 годах и на период до 2005 года". Його автори мусили визнати сумний стан інфраструктури культури та її фінансування. Частка основних фондів комплексу культури відносно основних фондів усього народного господарства знизилася з 1,1 % у 1975 р. до 0,5 % у 1985 р. Частка послуг культури в загальному обсязі послуг протягом 25 років знизилася втричі — з 27,7 до 9,4 %. Потреба в технічних засобах задовольнялася: в бібліотечній сфері — на 25 %, у музеях — на 25, у клубах — на 40—45, у театрах — на 40—45 %. Середня заробітна платня працівників культури на початку 1988 р. була на 70—80 % нижчою, ніж платня працівників галузі матеріального виробництва. Попит на художню літературу задовольнявся на 50 %, дитячу — на 30 %. Театрів було у п'ять разів менше, ніж у НДР, утричі — ніж у Болгарії та вдвічі менше, ніж у Чехословаччині. Половина громадян ніколи не відвідувала концерти, дві третини — театр, чотири п'ятих — музеї. Питома вартість основних фондів закладів культури і мистец-

Національна бібліотека України ім. В.І. Вернадського. Загальний вигляд.

тва на душу населення 1988 р. становила близько 70—75 крб. — мізерний показник. Бюджетні відрахування на всю сферу культури й науки становили 3 % (власне на культуру й ЗМІ — 1 %); тобто в кілька разів менше, ніж у розвинених країнах. Водночас сплата в бюджет від прибутків у сфері культури була набагато вищою, ніж у народному господарстві у середньому, і становила для видавництв — 70 %, для концертної діяльності — 60 %.

Міф про культурну першість СРСР у світі, що його радянська пропаганда успішно утверджувала в свідомості своїх громадян і що подекуди живе й досі, — насправді суперечить реальним фактам і статистиці.

Ось деякі дані з авторитетного джерела часів перебудови: "З гіркотою слід визнати, що СРСР за низкою показників відстає в культурному розвитку від багатьох країн: 25-те місце в світі за рівнем освіти населення, 29-те — за кількістю музеїв, 47-ме — за виробництвом паперу [...] Симфонічних оркестрів у СРСР в 20 разів менше, ніж, наприклад, у США, театри і музеї відвідує менше 10 % населення, концерти симфонічної та камерної музики — 1 %. Американці витрачають на освіту 12 % національного доходу, ми — в перерахунку на конвертовану валюту — 1 % [...] Бібліотеки СРСР заповнені мільйонами томів літератури низької художньої якості. Понад два мільярди книг бібліотечного фонду країни читачі не

запитали жодного разу [...] Зв'язок зі світовою інтелектуальною культурою майже перерваний від середини 20-х рр., оскільки той мізер, що перекладається і видається, не витримує жодної критики: немає в нашому інтелектуальному обігу мислителів XX ст., таких як Е. Гуссерль, Г. Марсель, М. Гайдеггер, Х. Ортега-і-Гассет, М. Вебер, Г. Зіммель та багатьох інших" [1].

Для України картина виглядала ще гіршою. За багатьма найважливішими показниками вона була в СРСР у невигідному становищі навіть порівняно з іншими республіками. Так, витрати на друк, мистецтво, телебачення, радіо в 1989 р. становили 3,8 крб. з розрахунку на одну особу, тоді як у РРФСР — 12,8; у Вірменії — 12,7; Естонії — 18,8 (нижче за Україну — тільки Узбекистан — 3,6 крб.); витрати на науку в Україні — 6,3 крб. на одну особу; в РРФСР — 25,5; в Естонії — 16,4 [2]. За даними довідника "Народное хозяйство СССР в 1987 году" (Москва, 1988) наукових працівників у 1986 р. було в СРСР — 1500,5 тис., з них у РРФСР — 1025,1, в Україні ж — 210,4 тис. Наука була централізована, а всі найбільші науково-дослідні інституції зосереджені в Москві, відповідно розподілялося й фінансування. Можна лише дивуватися, що й за таких умов українські вчені лідирували в багатьох галузях науки: генетиці, ядерній фізиці, кібернетиці, порошковій металургії, електрозварюванні тощо. А ось у якому становищі було українське кіновиробництво: маючи близько 50 % студійних потужностей усього СРСР, українські кіностудії користувалися лише 3 % союзного прокату.

Особливо тяжка ситуація склалася в поліграфії, книгодрукуванні внаслідок зосередження поліграфічних потужностей у російських центрах та цілеспрямованого несправедливого розподілу паперу. В 1987 р. випуск книжкової продукції характеризувався такими показниками. За кількістю назв: РРФСР — 6336; Україна — 1801; Узбекистан — 986; Грузія — 1835. За накладом: РРФСР — 1 962 943 тис.; Україна — 73 311 тис., тобто у 25 разів менше. На одну особу припадало книжок: у цілому в СРСР — 7,9; РРФСР — 12,4 (в тому числі російською мовою — 11,8); Україна — 3,3 (в тому числі українською мовою — 1,4). У структурі книговидання українською мовою переважали художня та масово-політична література і майже відсутня була наукова, технічна, філософська тощо.

Все це непокоїло українську громадськість, і за умов гласності стало предметом публічного обговорення. Ідея емансипації національної культури була однією з тих, які стимулювали рух за докорінні зміни в суспільстві, за державну самостійність України.

Проголошення політичної незалежності України відкрило нові можливості для національної культури і визначило її нову роль у суспільстві: знято ідеологічний диктат, забезпечено свободу поглядів та естетичних уподобань, творчих ініціатив, відкритість до світу, повернуто багато раніше заборонених імен і творів, уможливлено доступ до тієї частини культурного надбання, яку на тривалий час вилучили з духовного життя. Відкрилася перспектива створення єдиного часопростору національної культури, що охоплював би як цілість її географічні та часові сегменти (Наддніпрянська Україна, Галичина, Буковина, Закарпаття; вогнища українського життя в Польщі, Австрії, Росії, діаспора на всіх континентах). Здавалося б, постали передумови для розвитку

[1] Культура и перестройка. Нормы. Ценности. Идеалы. — Москва, 1990. — С. 7, 8.

[2] Бюджеты союзных республик. — Москва, 1990.

української національної культури в усій повноті. Однак історична грандіозність такого проекту не була усвідомлена ні в суспільстві, ні в політичному керівництві, а тривала й глибока економічна криза значно зменшила обсяг державної підтримки культури. У перші роки незалежності ринкових механізмів такої підтримки взагалі ще не існувало, і значна частина культурної інфраструктури занепала або ж виявилася невідповідною до нових умов, або ж була відчужена в процесі хижацької "приватизації" (як-от об'єкти кінопрокату, книготоргів тощо).

Таким чином, 90-ті роки стали для сфери культури, як і для українського суспільства взагалі, часом глибоких і неоднозначних трансформаційних процесів — у площині ідеологічній, фінансово-економічній, адміністративно-правовій, технологічній; у щоденній культурній практиці громадян. Унаслідок розпаду радянської тоталітарної ідеологічної машини постала криза традиційної для радянського суспільства системи цінностей і культурних практик, занепала значна частина успадкованих від радянської доби культурних інституцій. Постійне скорочення бюджетного фінансування державних культурних закладів (від 2 % видатків держбюджету в 1992 р. до 0,5 % у 2003 р.; бюджетні витрати на одну особу в галузі культури в 2001 р. становили 15,43 грн — або 2,91 дол.; порівняймо: в Росії — 5 дол.; у Польщі — 17 дол.) не могло бути компенсоване млявим упровадженням у деякі сектори культури ринкових засад та приватного підприємництва. Створене було юридичне підґрунтя існування недержавних культурних інституцій, однак не розроблена законодавча база для заохочення спонсорства, меценатства та інших форм приватних ініціатив у сфері культури.

19 лютого 1992 р. Верховна Рада України ухвалила "Основи законодавства України про культуру". Вони містили низку принципово важливих положень: про пріоритети розвитку культури, права громадян у сфері культури, свободу творчості, збереження і використання культурних цінностей, механізми фінансування та матеріально-технічного забезпечення культури. Однак це не був документ прямої дії — у багатьох випадках він відсилав до "відповідних законодавчих актів", більшість із яких ще треба було створювати.

Чи не найтяжчими для української культури були перші роки незалежності — насамперед для тих галузей, функціонування яких потребує значних капіталовкладень. Утім, уже й тоді окреслилися нові можливості, напрямки динамізації культурного життя, принаймні в тих галузях науки, культури й мистецтва, де вирішальна роль належить індивідуальності, творчому потенціалові митця (живопис, музика, виконавське мистецтво, література), інтелектуальному пошукові дослідника (філософія, соціологія, політологія, культурологія). Здобута політична і творча свобода, можливість вільного самовиявлення давали свої результати. Поступово почали виявлятися й приватні ініціативи в організації культурного життя.

Помітні зміни відбулися в діяльності Академії наук України, яка 1994 р. дістала статус Національної, — особливо її соціогуманітарного сектора. Хоча низький рівень фінансування поглибив матеріально-технічну й кадрову кризу (масовий відплив науковців за кордон та в комерційні структури) і не сприяв підвищенню конкурентоспроможності української науки в світі, все ж деякі наукові галузі зберегли свій високий потенціал і навіть досягли нових вагомих результатів. Особливо важливим

для української культури стало значне розширення соціогуманітарної сфери досліджень: постала низка нових академічних інститутів, з'явилися важливі видання з національної історії, культурології, філософії, соціології, публікувалися раніше заборонені автори та недоступні джерельні матеріали. Активну діяльність розгорнули новостворені галузеві академії: Академія правових наук, Академія вищої школи, Академія мистецтв та ін. Виникли громадські об'єднання науковців, наукові товариства. Певною альтернативою офіційним творчим спілкам, що перейшли від СРСР і тепер отримали статус національних, стали громадські Асоціація українських письменників (АУП), Ліга українських композиторів, Гільдія кіноакторів.

У літературному житті набрали більшої інтенсивності ті зміни, що почали відбуватися ще в роки "перебудови". З покоління 60-х рр. у літературу повернулися Ігор Калинець, Євген Сверстюк; опубліковано твори Івана Світличного та Василя Стуса — це було утвердження високих рубежів українського Слова й етосу особистості. Новими збірками й колективними виданнями маніфестують себе поетичні покоління 80-х і 90-х рр., які раніше не могли себе сповна виявити. Виникають численні, здебільшого на короткий час, авангардистські літературні групи молодих — як-от "Бу-ба-бу" (Ю. Андрухович, О. Ірванець, В. Неборак), ЛуГоСад (І. Лучук, Н. Гончар, Р. Садловський), "Пропала грамота" (С. Либонь, Ю. Позаяк, В. Недоступ). Поряд з визнаними вже Степаном Сапеляком, Олегом Лишегою, Ігорем Римаруком, Василем Герасим'юком, Володимиром Базилевським, Павлом Волвачем, Мойсеєм Фішбейном, Анатолієм Кичинським своє місце в поезії знаходять молодші — Сергій Жадан, Ігор Павлюк, Олег Соловей та ін. Колишній "бу-ба-біст" Юрій Андрухович стає відомим

І. Гречаник. Пам'ятник Т. Шевченку, встановлений в Баку 2008 р.

далеко поза межами України завдяки своїм сповненим інтелектуальної та стилістичної гри романам. Нетрадиційну, метафізично ускладнену й чуттєво глибоку прозу пропонують Євген Пашковський, В'ячеслав Медвідь, Василь Шкляр, Валерій Ляхевич, естетичне спрямування яких визрівало ще у 80-ті рр., молодше покоління прозаїків — Галина Пагутяк, Володимир Кашка, Костянтин Москалець, Марія Матіос, Любко Дереш, Володимир Яворський.

Продуктивно працюють сатирики (гуморески й памфлети Є. Дударя, сатиричні романи О. Чорногуза). Бурхливо розвивається публіцистика (Д. Павличко, І. Драч, П. Мовчан, В. Яворівський, А. Погрібний, О. Пахльовська).

У літературну свідомість нашого суспільства ввійшли визначні письменники діаспори різних поколінь: Улас Самчук, Леонід Мосендз, Василь Барка, Тодось Осьмачка, Іван Багряний, Євген Маланюк, Михайло Орест, Юрій Клен, Віктор Петров-Домонтович, Олена Теліга, Олег Ольжич, Юрій Липа, Докія Гуменна, Ярослав Гординський, Ігор Костецький, Святослав Гординський, Остап Тарнавський, Марта Тарнавська, Олег Зуєвський, Ігор Качуровський, Віра Вовк, Емма Андієвська, Іван Кошелівець, Богдан Рубчак, Богдан Бойчук, Юрій Тарнавський... Цей перелік блискучих імен можна було би продовжити.

Філологічну науку, літературознавство й критику сьогодні не можна уявити без праць Юрія Шевельова, Юрія Луцького, Ігоря Качуровського, Григорія Костюка, Юрія Бойка, Івана Кошелівця, Данила Струка, Івана Фізери, Юрія Лавріненка, Григорія Грабовича, Марка Павлишина; історичну — без Омеляна Пріцака, Олександра Оглобліна; юридичну — без Станіслава Дністрянського; філософію та культурологію — без Дмитра Чижевського й Дмитра Антоновича; політологію — без Івана Лисяка-Рудницького й Романа Шпорлюка; географію та демографію — без Володимира Кубійовича; сходознавство — без Ігоря Шевченка...

Об'єктивно — це велике збагачення духовного потенціалу України. Властиво, як і проведення в Україні шести Міжнародних конгресів україністів, на яких учені з багатьох країн світу обговорювали широке коло питань української історії, культури, соціальних відносин. Публікація наукових збірників за матеріалами цих конгресів стала вагомим внеском в українознавство.

Національна програма "Закордонне українство", затверджена Указом Президента України від 24 вересня 2001 р., наголошувала на необхідності провадження активнішої культурної та інформаційної політики. Тому Міністерство культури розробило програму "Українська діаспора: шлях до створення цілісного простору української культури". Згідно з цією програмою, особливу увагу слід приділити підтримці української культури в країнах, де українське населення є автохтонним (Польща, Словаччина, Румунія, Росія, Білорусь).

Тим часом у різних галузях української культури тривають процеси інтеграції окремих творчих масивів і здобутків, пошуки нових якостей, визрівання нових тенденцій.

Радикально змінилася ієрархія цінностей у світі образотворчого мистецтва. Почесне місце в естетичній свідомості професіоналів посіли О. Архипенко і М. Бойчук, О. Екстер і К. Малевич, О. Богомазов і В. Пальмов, В. Меллер і О. Хвостенко-Хвостов та інші представники українського авангарду 20-х рр.; Гр. Крук і Лео Молодожанин, О. Грищенко, Л. Гуцалюк і Я. Гніздовський та багато інших митців діаспори. Нової якості набули традиційні весняна та осіння всеукраїнські виставки образотворчого мистецтва, на яких представляли свою творчість живописці, графіки, скульптори різних стильових напрямків. Великою подією стали виставки "Срібний вік українського малярства", родини Приймаченків, художників-шістдесятників. У престижних залах з'являються твори авторів, раніше за кордоном відомих більше, ніж на батьківщині (виставка скульптора Є. Прокопова в Державному музеї українського образотворчого мистецтва в 1993 р., В. Грицюка). Своєрідним прощанням з

минулим і роздумами над його уроками стала виставка "Тоталітарне мистецтво в Україні. 1946—1953" у вересні—жовтні 1993 р. в галереї "Київ" Спілки художників України. Протягом останніх років відбулися персональні виставки визнаних майстрів українського образотворчого мистецтва XX ст. — М. Глущенка, Т. Яблонської, С. Шишка, В. Пузиркова, В. Непийпива; митців молодших поколінь, які шукають власних шляхів, відгукуючись на сучасні стильові тенденції, — А. Криволапа, Т. Сильваші, О. Животкова; митців з діаспори — Я. Гніздовського, П. Капшученка, М. Бідняка, П. Мегика та ін. Традиційними стали всеукраїнські художні виставки до Дня Незалежності України, до Дня художника ("Мальовнича Україна" у рамках Шевченківського свята "В сім'ї вольній, новій"), всеукраїнська виставка творів народного мистецтва.

Розширенню виставкової діяльності сприяють численні новостворені художні галереї різних мистецьких груп та приватні, які почали з'являтися в 90-х рр. На жаль, не створено законодавчої бази, яка б гарантувала їм стабільне існування, підтримку та стимулювала естетично повноцінне функціонування.

Свідченням успішного виходу українського образотворчого мистецтва на міжнародні терени стали виставки творів сучасного українського живопису та графіки в Єльському університеті в США (1992), в Мюнхені (1993), виставка українського авангардного мистецтва в Загребі (1993). Як видатну подію в культурному житті Австрії оцінила зарубіжна преса виставку "Київське золото" у Відні (1993), до якої увійшов 181 унікальний експонат із колекції Національного музею історії України. Від 29 липня до 17 вересня 1993 р. у Вашингтоні працювала виставка "Україна: образи V—IV тисячоліття до народження Христа". Вона включала 162 археологічних експонати трипільської культури та 42 роботи молодих українських митців, створені під впливом мистецьких традицій Трипілля. (Наступного року в Києві відбулася виставка "Родовід: археологічне мистецтво доби неоліту, трипільської, чорноліської культур, культур кімерійців, скіфів"; були представлені твори молодих митців — Лесі Довженко, Тамари Бабак, Олександра Бабака, Луїзи Черешкевич, Володимира Бахтова, які зверталися до мотивів та образного ряду архаїчного мистецтва.)

В. Гурін. Джерело. 85-річчя Марії Приймаченко. 1995.

Україна багата своїми музичними традиціями. На початку 90-х рр. в Україні працювали 24 обласні філармонії, 9 симфонічних оркестрів, кілька десятків професійних художніх колективів, 11 будинків органної та камерної музики, 6 театрів опери і балету, 3 театри музичної комедії. За складних еконо-

мічних умов вдалося не тільки зберегти всі театри й творчі колективи, а й створити новий Одеський державний філармонійний оркестр (1992). Яскраво заявили про себе молодіжний симфонічний оркестр Харківського театру опери та балету (художній керівник Г. Абаджян), мішаний хор "Орейя" з Житомира (художній керівник О. Вацек), Київський квартет саксофоністів (художній керівник Ю. Василевич), ансамбль ударних інструментів "Парад віртуозів" (під керуванням О. Блінова). Театри активно працювали над новими постановками творів української та світової класики, сучасних композиторів. У листопаді 1992 р. відбувся перший Всеукраїнський фестиваль творів українських композиторів, присвячений 150-річчю від дня народження М. Лисенка. З'явилися нові твори для музичних театрів: опери Ю. Іщенка "Водевіль" за творами А. Чехова, О. Костіна "Оргія" за драматичною поемою Лесі Українки; М. Скорик здійснив редакцію опери Д. Січинського "Роксолана" та написав музику до балету "Повернення Баттерфляй".

Може видатися парадоксальним, що саме в ці роки зубожіння відбувалося як ніколи багато яскравих культурних подій, мистецьких свят, міжнародних фестивалів, творчих конкурсів тощо. Причому "фестивальна географія" охоплює десятки великих і менших міст України — від Донецька і Ялти до Львова та Луцька, а жанрова амплітуда включає і фестиваль оперного мистецтва "Золота корона" в Одесі, і античні драми "Боспорські агони" в Керчі, і музичні прем'єри сезону "Мельпомена Таврії" в Херсоні, і лялькову "Різдвяну містерію" в Луцьку, і багато інших. У різних містах України побував пісенний фестиваль "Червона рута".

Насправді ж у цьому була своя закономірність: розкута творча енергія здатна виявлятися за найважчих обставин. І йдеться не лише про кількісний показник. Це було підвищення рівня самореалізації митців, реальне збагачення духовного світу суспільства. Це й здобуття певних позицій у світовому культурному просторі. Це, зрештою, творення нових мистецьких цінностей і фактів, які ввійшли в історію української культури. Досить згадати тут хоча б музику балету Євгена Станковича "Ніч перед Різдвом" і постановку його в Національному театрі опери та балету; його ж, Станковича, "Реквієм" жертвам голодомору 1933 р.; ораторію Валерія Кікти "Святий Дніпро"; кантату-симфонію "Хресна дорога" Віктора Камінського на слова Ігоря Калинця; Літургію № 1 та інші твори Лесі Дичко; моноопера Віталія Губаренка "Самотність"; камерну симфонію "Музика літа" Валентина Бібика; "Рапсодію-діалог" для флейти та фортепіано Ганни Гаврилець; вокально-симфонічний твір В. Мужчиля "Голос волаючого в пустелі"; інструментальні твори Мирослава Скорика та Юрія Ланюка; постановку опери Дж. Верді "Набукко" в Національній опері; виконання Другої симфонії Б. Лятошинського Одеським державним філармонійним оркестром та ін. Вперше було виконано в Україні й твори композиторів з діаспори: Концерт для фортепіано з оркестром Вірка Балея; симфонічну увертюру "Свобода" Мар'яна Кузана. Одним зі свідчень високого професійного рівня українських виконавських колективів став концертний цикл "Симфонії Бетховена", яким симфонічний оркестр Національної філармонії України під керуванням Миколи Дядюри у 2001 р. відзначив п'яту річницю від свого заснування.

Свідченням великого творчого потенціалу нашого мистецтва були гастролі професійних та народних художніх колективів України в багатьох країнах

світу. Молоді талановиті виконавці здобували перемоги на найпрестижніших міжнародних конкурсах і фестивалях: диригенти Вікторія Жадько і Сергій Протопопов, піаністи Вадим Гладков і Милана Чернявська, скрипалі Олександр Семчук і Евеліна Комісарова, флейтист Олег Вишневський, баяніст Ігор Завадський, вокалісти Тетяна Анісімова, Лариса Шевченко, Петро Приймак. Камерний хор "Київ" (диригент Микола Гобдич) здобув гран-прі та дві золоті нагороди на всесвітньому конкурсі хорових колективів у місті Слайго (Ірландія).

Відбувся справжній прорив у міжнародних культурних зв'язках. Тільки в 1993 р. пройшли: Дні Данії; Дні культури Ісламської республіки Іран; Дні Франції; Дні культури Бурятії; культурно-мистецькі заходи Білорусі; українсько-японський фестиваль інструментальної камерної музики "Свято флейти"; міжнародний фестиваль камерних театрів "Сузір'я"; міжнародний театральний фестиваль "Березіль-93" у Харкові й Києві; IV фестиваль прем'єр нових музичних творів "П'ять столиць"; Міжнародний фестиваль лялькових театрів "Різдвяна містерія" в Луцьку; II Міжнародний форум музики молодих; I Міжнародний конкурс бандуристів ім. Г. Хоткевича; IV Міжнародний фестиваль музичного мистецтва "Віртуози"; "Музичні діалоги" (учасники з Австралії, Великої Британії, Німеччини, США, Франції, Швейцарії); четвертий щорічний фестиваль "Kyiv Music Fest" (9 оркестрів, 7 хорових колективів, ансамблі, солісти, диригенти з багатьох країн); світова прем'єра — Симфонія № 3 Р. Нейнса; європейська прем'єра — "Пісні про затемнення" Б. Рендеса; "Харківські асамблеї" (Ф. Шуберт і український романтизм) та ін. Світового розголосу і авторитету набув традиційний Міжнародний конкурс артистів балету ім. Сержа Лифаря, що проводиться в Києві в Національному театрі опери і балету ім. Т. Шевченка. Знаменною подією став бенефіс у тому ж театрі в березні 1996 р. танцівника з Донеччини Вадима Писарева в балеті "Пер Гюнт" на музику Е. Гріга. Він гармонійно поєднував різноманітні танцювальні стилі: класичний і модерний танець, сучасну пластику Моріса Бежара, норвезький фольклорний танець. Україна також провела Дні культури в Баварії; у бельгійському місті Енгієн відбувся День України під девізом "Україна: стара нація, нова держава"; Дні української культури відбулися на світовій виставці в місті Штутгарт (Німеччина); три місяці тривали Дні Києва в місті Тулуза (Франція). Водночас численні українські творчі колективи та окремі виконавці брали участь у міжнародних фестивалях за кордоном, гастролювали в багатьох країнах світу; Україна ж, у свою чергу, приймала багатьох зарубіжних диригентів (Г. Ерла, В. Жорданія зі США; А. Сауру з Іспанії; І. Шнайдера зі Швейцарії; Є. Шеллі з Франції; Т. Міккельсена зі Швеції та ін.), експериментальний театр з Японії "Лазенкан"; паризьку балетну трупу; камерний вокально-інструментальний ансамбль "2Е2М" із Франції; бразильський театр "Ос Сатирос"; камерний оркестр країн Чорноморського регіону; канадський хор ім. О. Кошиця; український фольклорний ансамбль пісні й танцю "Каштан" із Австралії. Спільний концерт у Відні української хорової капели "Думка" та хору японського радіо й телебачення під керуванням норвезького диригента А. Реммеррайта засвідчив можливості успішної участі наших митців у таких формах міжнародної творчої співпраці.

Культурний обмін триває і далі. В Україні відбулися Дні культури Казахстану (1996), Болгарії (1997), Баварії

(1998), Азербайджану (2001), Молдови (2002), Білорусі (2002), Франції (2003), Росії (2003) та ін. Дні культури України проведено в Узбекистані (1997), Франції (1999), Молдові (2001), Німеччині (2002), Китаї (2002), Італії (2003). Україна взяла участь у 50-му Венеційському бієнале, а після блискучої перемоги української співачки Руслани на Євробаченні-2004 у Стамбулі Україна стала місцем проведення наступного, ювілейного, пісенного конкурсу.

90-ті роки були періодом нестримного намноження різноманітних культурних і мистецьких ініціатив. Вони йшли з боку не лише творчих і мистецьких організацій та спілок, культурних і мистецьких закладів, Міністерства культури, обласних державних адміністрацій, а й різних громадських і комерційних фондів, доброчинних організацій тощо. Метою цих ініціатив є здебільшого проведення гучних представницьких заходів: конференцій, ювілеїв, конкурсів, фестивалів не тільки регіонального, а бажано всеукраїнського, а ще бажаніше — міжнародного масштабу. Декларована мотивація — турбота про розквіт української культури й мистецтва, їх престиж, про входження в світовий контекст, пошанування визначних ювілярів, у деяких випадках — доброчинність. Справжні мотиви, крім цього, — ще й місцевий або відомчий патріотизм, елементарне самоствердження новостворених структур, пошук іміджу або й самореклама. Зрештою, все це нормально і свідчить про те, що суспільний організм живий, активний і має чималі культурницькі резерви, а також — і це дуже важливо, — що культура і мистецтво усвідомлюються як приваблива й престижна форма докладання професійної та громадської енергії, честолюбства, а почасти й коштів. Особливо відрадним є постійний приплив у мистецтво талановитої молоді. Держава намагається підтримувати цей процес, одним зі свідчень чого став Перший Всеукраїнський форум творчої молоді (2003), який зібрав у Києві близько семисот делегатів з усіх регіонів України.

Завдяки цьому культурне і мистецьке життя насичилося різними плановими й позаплановими акціями, в яких виявився неабиякий творчий потенціал, причому загальноукраїнська "марка" культурно-мистецьких заходів перестала бути монополією Києва, а в багатьох випадках ініціативу "перехопили" інші культурні центри і регіони: Харків, Львів, Полтава, Луцьк, Донецьк, Луганськ, Кіровоград, Запоріжжя, Суми та ін. Так, Одеса традиційно проводить свято музичного авангарду "Два дні й дві ночі нової музики", на якому виступали музичні колективи та окремі виконавці з Нідерландів, Словаччини, Австрії, Франції, Аргентини, Росії, Німеччини (диригент Б. Вульф), Швейцарії (диригент українець П. Длябога).

Однак іншим, зворотним боком цієї ланцюгової реакції культурно-мистецьких ініціатив та замірянь стало переростання інтенсивності в екстенсивність, переважання кількості над якістю. За всієї рясноти мистецьких подій, збереження старих і появи нових театрів, ансамблів, оркестрів, хорів спостерігалося і збіднення програм, зменшення кількості нових постановок, звуження репертуару, ігнорування національної класики і творів сучасних авторів, занепад філармонійних жанрів, збіднення гастрольної афіші.

Активне, а часом і гарячкове втягування — і в стихійних, і в організованих формах — у міжнародні культурні обміни на нових, раніше недоступних напрямках (Західна Європа, Канада і США, країни Близького і Далекого Сходу) стало помітною тенденцією

культурного життя 90-х рр. Є безсумнівні успіхи в репрезентації за кордоном української культури і мистецтва. І на Заході, і на Сході здебільшого саме завдяки цьому починає формуватися позитивний імідж України, наші гастрольні колективи часто мають фантастичний успіх, і дедалі ширше коло фахівців з інших країн зацікавлюється нашою культурою.

Водночас Україна запрошує до себе дедалі більше діячів культури і мистецтва з інших країн, зокрема на численні міжнародні фестивалі та конкурси.

Важливу роль у цих процесах міжнародного культурного обміну та взаємоознайомлення відіграє діяльність багатьох посольств і культурних центрів країн Заходу і Сходу. Розширюється культурне співробітництво на договірних засадах: за роки незалежності України підписані відповідні угоди з Францією, Великою Британією, Данією, Іспанією, Ізраїлем, Аргентиною, Кубою, Єменом, АРЄ, Китаєм, Болгарією, Румунією, Словаччиною, Польщею, Литвою, землею ФРН Баварією; Росією, Білоруссю, Азербайджаном, Туркменістаном та ін.

Однак ми ще далекі від того, щоб українські культура і мистецтво стали помітним і постійно діючим чинником світового життя; як далекі й від того, щоб повною мірою черпати зі світової культури. Аби досягти такого рівня взаємодії, потрібні, крім відповідного інтелектуального і духовного потенціалу суспільства, ще й роки та десятиліття енергійної зовнішньополітичної та зовнішньокультурної діяльності держави. Поки що немає ані концепції такої діяльності, ані елементарних організаційних та фінансових можливостей її ймовірного втілення. Україна не володіє систематизованою інформацією про міжнародні та національні (країн світу) структури, фонди, центри, що працюють у сфері культурних обмінів, власне, як і не надає їм систематизованої інформації про свої культурно-мистецькі установи та персоналії; здебільшого не має виходу на престижні менеджерські структури західного світу, не обстоює творчі й матеріальні інтереси своїх митців, які гастролюють за кордоном, унаслідок чого їх дуже часто нещадно експлуатують. Злиденне становище в своїй країні змушує артистів приставати на будь-які умови, що принижують і їх, і державу.

З іншого ж боку, масове прагнення погастролювати за кордоном, наявність різноманітних шляхів для цього і цілковитий хаос у цій справі призводять до експорту халтури і загрожують компрометацією української культури.

Далеко не все гаразд і з репрезентацією в Україні мистецтва інших народів. Обсяг цієї репрезентації ще дуже недостатній, до того ж на численні міжнародні фестивалі, виставки, гастролі часом запрошуються не першорядні мистецькі колективи, а інколи просто випадкові й одверто слабкі.

Потенціал українського професійного мистецтва великою мірою підтримувався і підтримується притоком творчої енергії з глибин народної культури. Народна творчість, аматорське мистецтво, елементи традиційної культури, зокрема, обрядовість і ремесла, звичаї та пісні, побутовий танок, декоративно-ужиткове мистецтво, образотворче мистецтво тощо, як складові духовного потенціалу народу, потребують надзвичайної уваги з боку держави. Адже важливі елементи народної культури впродовж багатьох десятиліть не визнавали чинником етнопсихологічного стану нації — її менталітету. Багато що було втрачене, занепали численні славні колись осередки народного ткацтва, гончарства, різьбярства.

Міністерству культури вже в перші роки незалежності вдалося, попри безліч

кадрових та економічних негараздів, зрушити з місця розв'язання багатьох проблем. Привернуто увагу до таких унікальних явищ національної культури, як кобзарство, писанкарство, обрядовість, сольне та ансамблеве вокальне виконавство, народна інструментальна музика, народна хореографія, народна творчість іноетнічних груп України тощо.

Самодіяльний мистецький рух можна назвати справді народним. Про це свідчать справжня масовість, демократизм організації та функціонування колективів, повсюдне втілення нових, досконаліших і масштабніших форм демонстрування народного мистецтва. В Україні проводяться пісенні й кобзарські свята і фестивалі, народні календарні та побутові свята у їх автентичних формах. У кожному реґіоні ці заходи своєрідні, відмінні, вони супроводжуються показом та пропагуванням місцевих традицій, народних звичаїв та обрядів, роботою з відродження осередків художніх ремесел, організацією об'єднань майстрів тощо. Приділяється увага залученню дітей та юнацтва до традицій народної творчості.

Традиційними стали Міжнародний фестиваль українського фольклору "Берегиня", народні свята "Лесині джерела", "Сорочинський ярмарок", фольклорно-етнографічна експедиція "Чумацькими шляхами".

У цій сфері оформлялися нові суб'єкти культури: фірми, малі підприємства, дирекції свят і фестивалів, культурологічні центри.

Звернення до потенціалу народно-етнографічної творчості якоюсь мірою компенсує художньо-мистецький вакуум, нерозвиненість соціокультурної інфраструктури на селі. Село повинно стати учасником художньо-естетичних процесів, інакше нова генерація культурних господарів землі не виросте ніколи.

Тут потрібні широкі соціологічні дослідження, результати яких допоможуть визначити стан того чи іншого явища народної культури та оптимальні варіанти її розвитку.

Українська держава взяла на себе обов'язок захищати етнічну, культурну, мовну і релігійну самобутність національних меншин. Одним із перших актів незалежної України стала Декларація прав національностей (1 листопада 1991 р.). Ухвалення Закону України "Про національні меншини", ратифікація Верховною Радою України 9 грудня 1997 р. Рамкової конвенції про захист прав національних меншин засвідчили прагнення України будувати своє майбутнє на загальноприйнятих міжнародних і європейських засадах усебічного задоволення потреб національних меншин у всіх сферах життя. Особливу увагу приділяють в Україні адаптації на своїй історичній батьківщині кримськотатарського народу, що став жертвою сталінської сваволі, — хоча тут є ще багато невирішених проблем.

В Україні діють понад 780 національно-культурних товариств. Найчисленніші з них — російські, єврейські, польські, угорські, грецькі, болгарські. У багатьох областях України розроблені та здійснюються програми задоволення культурних потреб національних меншин. У Закарпатській обл. створено центри словацької, угорської, німецької культур. В Автономній Республіці Крим та в Києві відкрито бібліотеки: єврейську, польську, тюркомовних народів. У Сімферополі працюють Кримсько-татарський музично-драматичний театр та ансамбль пісні й танцю "Хайтарма". У Київському національному університеті театру, кіно і телебачення навчалася група для угорського театру в місті Берегове на Закарпатті.

Культурно-просвітницький центр "Дружба" разом з обласними націо-

нальними культурними товариствами став організатором фестивалів "Всі ми діти твої, Україно". Відбувалися свята національних культур у Криму, Одеській, Закарпатській, Донецькій, Луганській, Вінницькій, Кіровоградській обл., в Києві; свята української народної творчості — в Литві, Естонії, Казахстані, Грузії, а також у Тюмені, Санкт-Петербурзі, Волгоградській обл.

Нині в Україні діють понад дві тисячі самодіяльних художніх колективів національних меншин. Відбуваються регіональні свята грецької ("Мега юрти"), кримсько-татарської, угорської, гагаузької та інших культур. Проходять наукові конференції, семінари, виставки образотворчого та декоративно-ужиткового мистецтва, фестивалі, концерти. У Криму 1996 р. було відзначене 145-річчя (а 2001 р. — 150-річчя) від дня народження великого кримсько-татарського просвітителя Ісмаїла Гаспринського.

Відродженню й розвиткові культур національних меншин України перешкоджають слабка матеріально-технічна база, недостатнє кадрове забезпечення, відсутність змістовного репертуару. Мало видається літератури мовами національних меншин: наприклад, греки Донеччини після розгрому їхніх культурних установ у 30-х рр. майже не мають друку своєю мовою.

На території історико-культурного комплексу "Запорозька Січ". Острів Хортиця.

Перші роки незалежності стали нелегкими для бібліотечної сфери України. Зокрема, далася взнаки непродуманість і суперечливість окремих законодавчих актів. Так, у зв'язку з ухваленням Закону "Про місцеві Ради народних депутатів..." масовим явищем стала ліквідація або невиправдана реорганізація бібліотек, особливо в сільській місцевості, що позбавляє село часом єдиного вогнища культури. Бібліотеки стали зайвим тягарем для місцевої влади. Тільки протягом 1992 р. за розпорядженням місцевих органів влади закрито 49 бі-

бліотек в Одеській обл., по 20 — у Закарпатській та Чернівецькій, 19 — у Львівській, 15 — у Черкаській. Загальна кількість масових та універсальних бібліотек зменшилася з 26 тис. у 1985 р. до 20,7 тис. у 2000 р.; їхній книжковий фонд у розрахунку на одну особу зменшився відповідно з 8,22 до 6,93 примірника. Порушення системи книгопостачання поставило під загрозу оновлення бібліотечних фондів. Кількість нових надходжень катастрофічно зменшилася. Інформаційний простір для українського читача різко звузився ще й тому, що навіть наукові бібліотеки перестали отримувати обов'язковий примірник творів друку країн СНД. Нині навіть у Національній бібліотеці України ім. В.І. Вернадського немає книжок, що вийшли після 1990 р. в Білорусі, Казахстані, Грузії і т. д., та й із Росії надходить далеко не все. Припинився потік книг з країн Східної Європи, який здійснювався за безвалютним книгообміном. Наукові бібліотеки академічних інститутів аж ніяк не можуть вповні задовольнити професійні потреби вчених; до певної міри рятує ситуацію безпосередній обмін журнальною продукцією із зарубіжними колегами.

Однак є і позитивні зрушення. Більшість великих бібліотек дістали можливість упроваджувати сучасні інформаційні технології, користуватися послугами Інтернету, розширити спектр послуг населенню, модернізувати каталогізацію тощо. Трохи поліпшується централізоване книгопостачання, зокрема, за рахунок безкоштовного надання бібліотекам книжок, що вийшли за Державною програмою соціально значущих видань. Визначено бібліотеки, які одержують обов'язковий примірник документів, що видаються в Україні.

Деякі великі бібліотеки України підтримують прямі зв'язки з бібліотеками США, Польщі, Угорщини, Словаччини, країн СНД. Україна є членом ІФЛА — Міжнародної федерації бібліотек та бібліотечних установ.

Роль бібліотек у сучасному світі стала значно вагомішою, ніж раніше. Бібліотеки тепер — важливі центри акумуляції та розповсюдження інформації загального і регіонального значення; вони обслуговують широке коло користувачів з найрізноманітнішими інтересами; сприяють розвиткові громадянського суспільства, самоврядування, політичної культури населення. На досягнення такого рівня функціонування бібліотек України спрямовано чимало урядових заходів та зусиль самих працівників цієї сфери.

У сфері культури особливу роль відіграють музеї, які документують явища, процеси, закономірності розвитку природи і суспільства, зберігають культурно-історичні цінності, є "коморою" колективної пам'яті народу, сполучною ланкою між поколіннями та народами. Україна має мережу різноманітних за профілем музейних закладів: близько 500 державних і 6 тисяч громадських музеїв. З державних музеїв 250 — історичні та краєзнавчі, 90 — художні, 60 — літературні та меморіальні.

Мережа музеїв значно розширилася за роки незалежності. Тільки в 1993 р. створено 17 нових музеїв — у Києві, Одесі, Запоріжжі, на Поділлі, на Буковині й у Галичині, а також 6 нових історико-культурних заповідників — у Батурині, Дубні, Глухові, Галичі, Збаражі, Корсуні-Шевченківському. Українські музеї успішно виставляли свої колекції в Німеччині, Канаді, США, Японії, Ізраїлі, Шотландії, Австрії, Франції. Нині спектр музеїв поповнюється приватними, які функціонують на основі спеціально розробленої законодавчої бази.

Соціальні хвороби, від яких страждало наше суспільство, помітно позна-

Реставрація східного фасаду Успенського собору Києво-Печерської лаври. 2000.

чилися і на стані музейної справи. Надміру заідеологізовані, взяті в шори різноманітних ідеологічних кліше і стереотипів, музеї України тільки тепер дістали можливість об'єктивно розкривати історичні явища і процеси, правдиво висвітлювати історію України (зокрема, період визвольних змагань 1918—1920 pp., голодомор 1932—1933 pp., діяльність УПА). Однак обмеженість експозиційних площ не дозволяє сповна використовувати свої колекції, переважна більшість їх не експонується, вони знаходяться у сховищах в умовах, що не гарантують збереження. Матеріальна база та інформаційне забезпечення музеїв украй незадовільні. Але це не єдина їхня біда.

Постає питання про створення українських музеїв етнографічного, історичного, літературного, художнього профілю за межами України — в Росії, Казахстані, Литві — скрізь, куди доля закинула українців. Потрібно налагодити

ширшу співпрацю з численними музеями української діаспори.

Не пішов на користь музеям Указ Президента України "Про повернення релігійним організаціям культового майна" (1992): уже в перші роки його реалізації музеї втратили понад двісті приміщень, натомість не діставши нічого.

У суспільстві немає належного розуміння музейної справи; відвідуваність музеїв, навіть тих, що мають унікальні скарби, низька; не практикується, як у західному світі, навчання учнів і студентів у тематично відповідних залах музеїв. Можливо, "наблизити" музеї до суспільства якоюсь мірою допоможе нове періодичне видання "Музеї України" (від 2003 р.).

Важливим складником духовних багатств України є історичні, археологічні, архітектурні, мистецькі пам'ятки різних епох, що засвідчують насиченість культурного життя на її території. На жаль, величезна їх кількість була трагічно втрачена під час воєн і лихоліть, особливо Другої світової війни та антирелігійних кампаній у колишньому СРСР. Руйнують пам'ятки і час, і людська недбалість, і вандалізм. Тим важливіше зберегти те, що ще лишилося, — а його немало, і воно безцінне.

Тільки на обліку в системі Міністерства культури і туризму України перебуває понад 115 тис. пам'яток історії та монументального мистецтва. Більшість із них потребує невідкладних ремонтно-реставраційних робіт. Деякі роботи проведено — у заповідниках "Софія Київська", "Чигирин". Відновлено такі важливі для української історії та культури об'єкти, як Михайлівський та Успенський собори у Києві, Володимирський собор у Херсонесі Таврійському.

Болючим місцем у царині збереження національного культурного надбання залишається пам'яткова злочинність, зокрема незаконне розкопування курганів. Щороку в Україні нищать або пошкоджують тисячі археологічних пам'яток. Досі відсутній належний облік рухомих пам'яток культури у державних та громадських музеях, а в приватних колекціях та церквах і поготів. Без скрупульозної інвентаризації рухомих пам'яток, без їх кольорової фотофіксації та введення в комп'ютерну базу даних, без публікації державних реєстрів та створення Зводу пам'яток історії та культури України важко змінити ситуацію в пам'яткоохоронній справі. Можливо, допомогло б і створення Національного фонду охорони культурної спадщини, до якого б увійшли зацікавлені міністерства та відомства, Товариство охорони пам'яток історії та культури, заповідники, банки, страхові компанії, комерційні структури. Такий фонд акумулював би позабюджетні кошти і сприяв цілеспрямованому їх використанню.

Найвразливішою ланкою української національної культури був і залишається кінематограф. Його творчий потенціал заблокував ідеологічний розгром "школи українського поетичного кіно" наприкінці 60-х рр. та офіційна заборона на пленумі ЦК КПУ 1974 р., а матеріальні можливості — різного роду реорганізації, що підривали його правосуб'єктність.

До руйнації українського кінематографа спричинилася постанова Ради Міністрів СРСР від 18 листопада 1989 р., згідно з якою кінопромисловість, кінопрокат, кіномережа були вилучені з галузі мистецтва і перетворені на самостійні фінансово-економічні структури. Таким чином, кошти, витрачені на виробництво фільмів, уже не поверталися в творчу сферу; потужна система кінопрокату стала працювати на комерційні структури, переважно в ін-

тересах зарубіжного бізнесу. На кіноекранах України залишилося менше 1 % українських фільмів, а з 99 % зарубіжних більшість навіть не входить до каталогу кіномистецтва — і це при тому, що в Україні ще залишалося п'ять державних кіностудій — Київська кіностудія ім. О. Довженка, Одеська, Національна кінематека, Анімафільм, Укркінохроніка, виробництво на яких майже припинилося (хоча до 1990 р. тут знімали 50 повнометражних ігрових, 12 анімаційних і до 500 короткометражних фільмів). Щоправда після ухвалення у січні 1998 р. Закону України про кінематографію та Указу Президента від 14 вересня 2000 р. "Про основні напрямки розвитку національної кіноіндустрії на період до 2005 р." ситуація трохи поліпшилася. Зокрема, впроваджується продюсерська схема організації виробництва, за якою від 1998 до 2003 рр. здійснено 18 проектів. Однак фактично ані Закон України, ані Указ Президента, ані "Програма розвитку національного кінематографа до 2007 р." не виконуються. Навіть заплановані в держбюджеті — вочевидь недостатні — кошти кіновиробництво не одержує (у 1998 — 27 % від запланованого; у 1999 — 14 %, у 2000 — 95, у 2001 — 66 %). Практично безконтрольне ввезення в Україну дешевих в усіх вимірах зарубіжних фільмокопій сприяє поглибленню культурної кризи, тотальної деморалізації та русифікації кіноглядача (дублювання українською мовою фактично не практикується), вивезенню з України значних коштів, які могли би поповнити бюджет держави. Для порятунку і підтримки творчого феномену українського кіномистецтва професіонали не раз пропонували об'єднати в цілісну систему кіновиробництво, кінопрокат, кіномережу і кінопромисловість; перейти на продюсерський принцип організації кіновиробництва; послідовно реалізувати платний державний сертифікат на зарубіжні фільми, озвучувати їх українською мовою за рахунок власника фільму і використовувати кошти, що надходять від оплати сертифіката, на розвиток національної кінематографії; збільшити випуск художніх фільмів державними кіностудіями України до 30 назв на рік, крім того, випустити повторним екраном найкращі фільми українських студій, які створювалися протягом 70 років; дотримуватися квоти екранного часу, призначеного кінотеатрам і відеосалонам для показу фільмів виробництва українських студій; здійснювати переоснащення неігрового кіно й переведення його на відеотехнологію, з метою розширення ринку реалізації через телебачення.

Певні творчі можливості для піднесення українського кіно є: поряд з визнаними майстрами (М. Мащенко, К. Муратова, Ю. Іллєнко, В. Гресь, О. Муратов) визначилися молодші (С. Чернілевський, А. Дончик, С. Буковський, А. Бенкендорф, М. Іллєнко, його фільм "Фучжоу" відзначений на Роттердамському кінофестивалі некомерційних фільмів, В. Кастеллі та ін.), здатні реалізувати серйозні задуми. Небезперспективною є і справа створення національних телесеріалів. Згадаймо відзначені Державною премією ім. Т. Шевченка (1996) семисерійний "Злочин з багатьма невідомими" та п'ятисерійну "Пастку" режисера Олега Бійми за творами І. Франка. Автори цих фільмів намагалися створити новий тип телесеріалу, що протистояв би стилістиці "мильної опери", поєднуючи сюжетну інтригу не так з елементами мелодраматизму, як з орієнтацією на адекватне відтворення глибокого психологізму Франкової прози.

Розвиток гуманітарної сфери України зумовив потребу не лише загального

теоретичного обґрунтування та підкріплення конкретними проектами реалізації суми завдань, а й спеціального наукового дослідження окремих життєво важливих сторін національного культурного життя. Над відповідною тематикою працюють насамперед академічні установи. Так, Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнології НАН України останніми роками працював над проектом довготермінової Державної програми екології, розвитку та дослідження національної культури; Інститут народознавства НАН України — над темою "Урбаністичне середовище і українська постколоніальна культура"; Інститут української мови НАН України — над темою "Лінгвістичне забезпечення державотворчої функції української мови"; Український мовно-інформаційний центр (нині — Інститут) підготував широкомасштабний проект "Інформатизація гуманітарної сфери".

У 1999 р., завдяки багаторічним зусиллям НАН України, був підписаний Указ Президента України "Про розвиток національної словникової бази". Завдяки цьому потроху вирішується словникова проблема, яка стояла дуже гостро. Започатковано серію "Словники України", створено піонерські словникові праці — кілька версій електронної лексикографічної системи "Словники України" на лазерних дисках.

Триває здійснення раніше розпочатих видань, вихід яких був загальмований через фінансові труднощі: Етимологічного словника української мови в семи томах; Повного видання творів Т. Шевченка у дванадцяти томах; "Бібліотеки української літератури" (БУЛ). Особливого значення набуло творення галузевих енциклопедій: юридичної (видання завершене); історичної, літературної, мистецьких (музичної та ін.), мовознавчої; Енциклопедії Сучасної України (ЕСУ), — та підготовка до створення в майбутньому на їх основі Універсальної Національної Енциклопедії.

Потрібна широка програма видання наукової та технічної літератури українською мовою, програма перекладання й видання шедеврів філософської, суспільствознавчої та природознавчої думки (чимало перекладених праць із цих галузей вийшло за допомоги соросівського фонду "Відродження"). У цьому може допомогти й співпраця із зарубіжними видавництвами та культурними асоціаціями, зацікавленими в розповсюдженні цінностей своїх національних культур. А головне — потрібна реалізація цих проектів. Адже маємо чимало випадків, коли добре розроблені й конче необхідні програми "завмирають" на самому початку, як це сталося з виданням фундаментальної серії "Джерела: із літературно-наукової спадщини", до якої Інститут літератури ім. Т. Шевченка запропонував включити понад сто найвидатніших історико-літературних та фольклористичних праць XIX—XX ст., створених українськими дослідниками та вченими-україністами інших країн (лише кілька з них встигло випустити видавництво "Либідь" на початку 90-х рр.).

Чи не найважливішим із того, що незалежна Україна дістала у спадок від радянських часів у сфері культури, була розгалужена система мистецької освіти. Вона в основному збережена (хоча й з певними втратами, особливо в сільській місцевості, де починаючи з 1995 р. припинили діяльність 77 художніх шкіл), а почасти оновлена й реорганізована. Станом на 2003 р. чинні 1486 початкових спеціалізованих мистецьких закладів (музичних, художніх, хореографічних, хорових шкіл); 4 середні спеціальні музичні школи-інтернати у Києві, Львові, Одесі, Харкові та Державна художня середня школа імені Т. Шевченка, де навчаються особливо обдаровані діти з

В. Зарецький.
За лісом музика.
1985.

усіх регіонів України; 62 коледжі, училища мистецтв і культури; 13 вищих навчальних закладів, серед яких такі уславлені, як Львівська державна музична академія ім. М.В. Лисенка, Національна музична академія ім. П.І. Чайковського в Києві, Одеська державна музична академія ім. А.В. Нежданової, Харківський державний інститут мистецтв ім. І.П. Котляревського.

І все-таки Україна має проблеми з підготовкою кадрів для деяких галузей культури. Так, педагогів-хореографів та балетмейстерів з вищою освітою готували тільки в Москві та Санкт-Петербурзі. Нині планують готувати в Україні не тільки артистів балету, а й балетмейстерів-постановників, педагогів-репетиторів. Необхідним є створення Інституту кінематографії та Бібліотечного інституту.

Україна досі не має потужного науково-дослідного центру, який розробляв би питання культурології та культурної стратегії, тоді як у більшості держав світу є або академії культури, або інші аналогічні інституції. Тим часом про можливість розгортання системних досліджень у галузі культури свідчить плідна діяльність невеличкого колективу Українського центру культурних досліджень при Міністерстві культури і туризму України (О. Гриценко, В. Солодовник, М. Стріха, покійний В. Подкопаєв). Є свій науковий потенціал і в Державній академії керівних кадрів культури і мистецтв.

Останніми роками до питань культурології звертаються філософи та соціологи, вчені-гуманітарії з інститутів НАН України та університетів. Поважними здобутками тут стали "Нарис історії культури України" М. Поповича, праці С. Кримського, В. Лісового, В. Табачковського, В. Малахова, С. Безклу-

бенка, О. Забужко, В. Скуратівського, А. Свідзинського; зрештою, низка колективних наукових збірників, матеріалів конференцій, аналітичних оглядів Українського центру культурних досліджень (УКЦД) тощо.

Наприкінці 90-х рр. та на початку 2000-х розроблено й ухвалено низку законодавчих актів, які значною мірою визначатимуть шляхи культурного розвитку України. Це — закони України "Про охорону культурної спадщини", "Про професійних творчих працівників та творчі спілки", "Про народні художні промисли", "Про бібліотеки та бібліотечну справу", "Про музеї та музейну справу", "Про кінематографію", "Про вивезення, ввезення та повернення культурних цінностей", "Про авторське право і суміжні права". У 2003 р. відбулися парламентські слухання з питань культури, мови (їх матеріали опубліковані у збірниках "Криза культури", "Обережно — мова!"). Вони допомогли привернути увагу спільноти до проблем культурної політики. Однак рівень дієвості законодавчих актів підняти ще не вдалося, властиво, як і рівень реального здійснення основних засад культурної політики держави, загалом оптимальних (серед них гарантування культурних прав громадян та доступу до культурних цінностей; сприяння створенню єдиного загальнонаціонального культурного простору; визнання культури одним з основних чинників самобутності української нації та національних меншин; забезпечення активного функціонування української мови в усіх сферах культурного життя держави; підтримка високопрофесійної мистецької творчості; забезпечення умов для творчого розвитку особистості; підтримка передових технологій у сфері культури; підтримка вітчизняного виробника культурного продукту; сприяння популяризації української культури за кордоном; заохочення експорту культурно-мистецької продукції; створення в Україні умов для популяризації досягнень сучасної світової культури та культурно-історичної спадщини; підвищення рівня культурної присутності України в світі та ін.). На жаль, усе це залишається здебільше на декларативному рівні.

Зворотним боком культурної відкритості України в 90-х рр. стало домінування не завжди якісного "культурного імпорту" у вигляді як товарів (відеокасет, компакт-дисків, книг), так і послуг (зарубіжних, переважно російських, гастролерів, радіо- і телеканалів). Каналами неконтрольованого імпорту в інформаційно-культурний простір України (насамперед на телебачення, в кіно- та відеомережу) проникає аморальний продукт з культом насильства і порнографією. Водночас російська "попса", що заполонила естраду, аж ніяк не сприяє підвищенню естетичного рівня масової аудиторії. Спроби врегулювати гастрольну діяльність наражаються на опір матеріально зацікавлених осіб і компрадорського бізнесу, на демагогію проросійських політичних сил. З тих же причин не застосовуються методи протекціонізму (від податкових пільг та квот для національних виробників до митних бар'єрів), які відповідали б міжнародним стандартам. А чинні протекціоністські законодавчі положення (30%-ва квота для національних фільмів згідно зі статтею 22 Закону України "Про кінематографію" та 50%-ва квота для вітчизняного продукту згідно зі статтею 8 Закону України "Про телебачення і радіомовлення") не діють.

Культурна індустрія України (кіновиробництво та кінопрокат; телебачення і радіомовлення; випуск друкованої продукції; виробництво аудіо- та відеокасет і компакт-дисків), залишаючись малопотужною, програє на внутрішньо-

му ринку в жорсткій конкуренції з агресивними культурними індустріями США, Росії та країн ЄС.

У суспільстві існує невдоволення діяльністю електронних ЗМІ через ігнорування ними вітчизняних виробників культурного продукту, зосередженість майже винятково на комерційних видах мистецтва (комерційне кіно, поп-музика, гумористично-розважальні програми), пропаганду гірших зразків зарубіжного мистецтва та аморальних явищ, ігнорування української мови.

Це останнє — низький відсоток україномовних програм на телебаченні та недержавному радіо, як і домінування в Україні російськомовної книги та періодики, аудіовідео- та фонограмної продукції [3], — є прямим порушенням законодавчих актів. Утім ні "Закон про мови в Українській РСР", прийнятий ще 1989 р., ні Закон України "Про телебачення і радіомовлення" (1993, зі змінами 1995—1997 рр.) не передбачали конкретних санкцій за недотримання їх.

Нинішній стан української культури залишається суперечливим і загроженим. Зберігається, а почасти й зростає небезпечний розрив між професійними досягненнями в літературі, образотворчому мистецтві, музиці, театрі (де весь час з'являються нові яскраві твори й талановиті постаті), рівнем дослідження та інтерпретації культурного життя в філософії, соціології, мистецтвознавстві, історії літератури й культури — і рівнем сприйняття цих досягнень масовою свідомістю, мірою їх присутності в побуті різних шарів суспільства.

Засилля в українському інформаційно-культурному просторі іншомовної продукції не лише призводить до різкого звуження українського мовно-культурного простору, а й зумовлює руйнацію способу думання й ментальності громадян України, прищеплює їм чужі стереотипи та навіює почуття упослідженості й меншовартості. Внаслідок цього відбуваються як ерозія ідентичності української нації, так і духовне нищення людського резерву, з якого формується кадровий корпус в усіх сферах діяльності.

Таке становище викликає глибоку стурбованість наукової та культурної громадськості України, стає предметом обговорення фахівців. Пропонуються шляхи виходу з кризової ситуації. Національна рада з питань культури і духовності при Президентові України 2006 р. ухвалила "Концепцію стратегії культури України", Міністерство культури і туризму України розробило "Концепцію загальнодержавної програми збагачення та розвитку культури і духовності українського суспільства", Національний інститут стратегічних досліджень — "Концепцію гуманітарного розвитку України". Всі ці документи, хоч і створені різними групами фахівців, ґрунтуються на численних попередніх дослідженнях соціологів, культурологів, мовознавців, на офіційних статистичних даних і дають об'єктивний ана-

[3] За даними Державного комітету телебачення і радіомовлення України, близько 80 % ефірного часу теле- і радіостанцій заповнено неукраїномовним продуктом. Через брак відповідної державної мовної політики негативні тенденції стали домінуючими на ринку друкованих ЗМІ та в царині книговидавництва. Річний наклад журналів та інших періодичних видань українською мовою у 2004 р. склав 28 % від загальної кількості, тоді як ще в 1995 р. дорівнював 70 %. Питома вага річного тиражу газет, що видаються українською мовою, скоротилася за 10 років з 50 % у 1995 р. до 32 % у 2004 р. На книжковому ринку України переважають російськомовні видання; більшість книжок, що їх реалізують в Україні, вийшла друком у Росії. Україна стала стихійним ринком неконтрольованого збуту низькопробної іноземної кіноіндустрії та маскультної продукції російського шоу-бізнесу.

ліз стану гуманітарної сфери взагалі та української культури зокрема. В них підкреслюється, що кризові явища в культурі являють загрозу для всього розвитку суспільства. Національна культура не стала в ньому солідаризуючим чинником. Через це у громадян України не тільки зберігаються, але подекуди і зростають істотні відмінності у світоглядних, ціннісних орієнтаціях, поглядах на минуле і майбутнє країни, на шляхи її подальшого розвитку. Широка присутність у національному культурно-символічному просторі рудиментів імперсько-радянської доби продовжує дезорієнтувати національну свідомість українців. Триває занепад таких важливих масових культурних практик, як читання книжок і періодики, відвідування театрів, кінотеатрів, музеїв тощо. Низькі конкурентоспроможність і запотребованість національних культурних індустрій зумовлюють домінування у мовно-культурному просторі України зарубіжної культурної продукції, часто невисокої якості.

Нові проблеми створює неминучість входження у світові глобалізаційні процеси, суперечливі за своєю суттю й неоднозначні за наслідками, зокрема для національних культур. Об'єктивні умови висувають на порядок денний завдання глибшого розроблення проблем конкурентоспроможності й випереджального розвитку України в сучасному світі, захисту етнокультурних надбань та систем цінностей, культурних світів українського народу та етнічних меншин України, вироблення цілісної державної політики, спрямованої на їх підтримку та розвиток, протистояння нівелюючим впливам глобалізаційних процесів. Поліетнічність, поліконфесійність та полікультурність українського суспільства, наявність відмінностей між окремими регіонами країни вимагають від науковців, політиків і діячів культури обґрунтування шляхів налагодження в Україні міжетнічного, міжрелігійного і міжрегіонального діалогу, дієвої адаптації глобалізаційних проявів до потреб сучасного розвитку українського суспільства і культури.

Нині розроблено і запропоновано конкретні шляхи осучаснення національної моделі культурної політики, що має забезпечити динамічний розвиток та розширення сфери функціонування культури титульного етносу як інтегруючого чинника національної ідентичності, основи сталого розвитку української держави-нації, а водночас і збагачення культурного різноманіття мовно-етнорелігійних складових сучасного українського суспільства як потужного ресурсу гуманітарного розвитку суспільства й особистості.

Тепер черга за тим, щоб відповідні концепції були схвалені Верховною Радою України і стали обов'язковими для виконання на всій території держави — тією мірою, якою це входить у компетенцію державних органів. Але не менш важливо, щоб усе суспільство усвідомило вирішальну роль культури в постіндустріальну добу розвитку людства, її реальний потужний вплив на всі сфери й рівні життя — в тому числі й на розвиток нових технологій, на кваліфікацію працівників, на ефективність менеджменту, соціальні та політичні практики членів громад, екологічну поведінку, мотивацію економічної діяльності, національну ідентифікацію людини, формування й реалізацію її творчого потенціалу. Роль громадянських інституцій, індивідуальних і колективних ініціатив, потенціал культурної активності суспільства, його "воля" тут не менш важливі, ніж воля держави.

Розділ 2

МОВА

СЛОВА́РЬ

УКРАЇ́НСЬКОЇ МО́ВИ

ЗІБРАЛА

РЕДАКЦІЯ ЖУРНАЛА „КІЕВСКАЯ СТАРИНА".

Упорядкував, з додатком власного матеріялу,

Бори́с Грінче́нко.

ТОМ І.

А—Ж.

У КИЇВІ, 1907.

Обкладинка "Словаря української мови" Б. Грінченка. 1907.

Мовне питання на зламі століть. Східна Україна. Визвольний рух, що охопив Російську імперію на початку XX ст., поширившись і в Україні, ознаменував активізацію боротьби за права української мови. Утиски й заборони, спрямовані проти вживання її у публічних виступах, викликали в українському суспільстві різку відпорну реакцію, що засвідчив XII Археологічний з'їзд 1902 р., у Полтаві ж на урочистостях з нагоди відкриття пам'ятника І. Котляревському у 1903 р. після заборони виголошувати промови українською делегати відмовилися виступати [1]. Ширяться вимоги запровадити у школах навчання українською мовою. Їх висувають земства, міські думи, учительські організації, "Селянський союз", а також з'їзди — агрономічні, технічні та ін. [2]

Під тиском громадських рухів російський уряд іде на деякі поступки. Синод дозволяє надрукувати українською мовою Євангеліє (у перекладі П. Морачевського) і видає його своїм коштом [3].

У лютому 1905 р. в Російській академії наук на вимогу Комітету міністрів була створена комісія під головуванням Ф. Корша для перегляду указів 1863, 1876 і 1881 рр. про обмеження українського друкованого слова. У підготовленій записці "Об отмене стеснений малорусского печатного слова" мовознавці Ф. Корш, П. Фортунатов, О. Шахматов науково обґрунтували самостійність української мови і необхідність надання їй рівних прав з російською мовою. Комісія висловилась за скасування указів 1863, 1876 і 1881 рр. 18 лютого 1905 р. загальні збори Академії схвалили записку [4].

Рішення Академії схвалили комісії Харківського і Київського університетів, додавши ряд вимог, зокрема, перекладу українською мовою Святого Письма, переведення на українську мову навчання початкових шкіл і поширення у підросійській Україні галицьких видань.

Згідно з царським маніфестом 17 жовтня 1905 р. було обіцяно "дарувати населенню свободу особи, слова, сумління, зібрань та союзів" і українська мова здобула свободу. "Временные правила о неповременной печати" від 24 листопада 1905 р. та 26 квітня 1906 р. скасували всі обмеження друку на "іноземних або інородчеських мовах", нова цензурна практика зрівняла в правах

---

[1] *Дорошенко Д.* Нарис історії України. — Львів, 1991. — С. 546—547.

[2] Там само. — С. 547.

[3] Там само.

[4] Див.: Об отмене стеснений малорусского печатного слова. — Санкт-Петербург, 1905.

"малоросійське наріччя" з "державною мовою" [5].

Це одразу викликало появу україномовної періодичної преси. Першою почала виходити газета "Хлібороб" у Лубнах, за нею у Полтаві з'явився тижневик "Рідний край" (обидва видання — 1905). У Києві та інших містах підросійської України були засновані українські часописи і перші легальні політичні газети — "Громадська думка", "Рада", видання яких пов'язане передусім з ім'ям Є. Чикаленка. Однак ці та інші періодичні видання існували в умовах постійних репресій з боку влади [6]. Почала розбудовуватись книговидавнича справа, особливо видання підручників і популярних творів для народу, засновуватись українські видавництва і книгарні, громадські й наукові товариства, клуби.

Водночас активізувались намагання поширити українську мову в системі освіти. Заяви вчителів і студентів з вимогами запровадження україномовного навчання в початковій школі й створення українознавчих кафедр у вищих навчальних закладах набули масового характеру. Деякі сільські вчителі, не дочекавшись офіційного дозволу, перейшли на викладання українською мовою. Восени 1907 р. Сенат під тиском студентських виступів дозволив запровадити в Київському університеті курс історії української літератури, який, щоправда, професор Андрій Лобода читав російською мовою. У 1906—1907 рр. деякі вчені розпочинають викладання українською мовою в університетах. Професор М. Сумцов почав читати лекції українською мовою на історично-філологічному факультеті Харківського університету і оголосив вільний курс історії української літератури. Приват-доцент О. Грушевський оголосив україномовний курс історії України в Одеському університеті.

Українська мова починає лунати на громадських зібраннях, вона поширюється в галузі гуманітарних наук передусім завдяки діяльності Українського наукового товариства в Києві, заснованого 1907 р. з ініціативи М. Грушевського. Подією наукового і культурного життя стало опублікування чотиритомного "Словаря української мови" за редакцією Б. Грінченка (Київ, 1907—1909), який справив відчутний вплив на утвердження позицій української мови, усталення її норм, розвиток лексикографії в наступні десятиліття. У російському парламенті — другій Державній думі — українська громада активно висуває, поряд з вимогою автономії України, вимоги впровадити українську мову в школі, суді, церкві, створити кафедри української мови, літератури та історії в університетах, ввести її в учительських семінаріях [7]. У третій Думі українці також внесли проект про навчання у початкових школах українською. Проект, однак, викликав протидію з боку чорносотенців і "Клуба русских националистов" і не був затверджений [8].

Ліберальні нововведення стосовно української мови проіснували недовго. Зразу ж після розпуску другої Думи російський уряд поновив наступ на український культурно-національний рух. Указом Сенату Російської імперії від 1908 р. культурну і просвітню діяльність в Україні визнано шкідливою ("могущей

[5] *Грушевський М.* Ганебній пам'яті // Україна. — Київ, 1926. — С. 46—51; *Шевельов Ю.* Українська мова в першій половині двадцятого століття (1900—1941): Стан і статус. — Чернівці, 1998. — С. 32—34.

[6] *Животко А.* Історія української преси. — Київ, 1999. — С. 191—204.

[7] *Полонська-Василенко Н.* Історія України (1900—1923). — Київ, 1991. — С. 18.

[8] Там само. — С. 19.

вызвать последствия, угрожающие спокойствию и безопасности”). Циркуляр П. Столипіна 1910 р. забороняв будь-які українські організації, бо “об'єднання за національними інтересами веде до збільшення національного відокремлення”. Цим П. Столипін мотивував і заборону української мови для публічного вжитку [9].

Було заборонено багато українських періодичних видань, обмежено діяльність українських товариств і клубів, заборонено продавати українські книжки, навіть видане Синодом Євангеліє українською мовою, припинено викладання українською мовою в університетах. Незважаючи на постійні вимоги українських громадських об'єднань і організацій ввести в школах навчання українською мовою, освіта в Україні лишалася російськомовною. Як зазначає Юрій Шевельов, “опріч знесення заборони друку, статус української мови в роках 1906—1914 істотно не змінився: українських шкіл не було, українське слово не допускали до громадського життя. Пропагандивний апарат урядових кіл, чорної сотні і зрусифікованих вищих кляс українського суспільства був куди потужніший, ніж пропагандивні засоби їхніх опонентів. Престиж української мови і в Росії, і по великих містах України лишався низьким” [10]. Проте і за цих несприятливих умов українська мова далі стверджувалася насамперед у художньому, публіцистичному стилях; у ці роки розвинулося сценічне українське слово у мистецько-театральній діяльності І. Тобілевича (Карпенка-Карого), М. Кропивницького, М. Заньковецької, М. Садовського, П. Саксаганського.

Українська мова у Західній Україні. Початок століття. Значно вагоміші здобутки як у політичному, так і в мовно-культурному житті мали українці в Галичині й на Буковині, де вони у боротьбі за свої права в умовах Австро-Угорщини могли спиратися на окремі конституційні норми. Так, згідно з реформою 1867 р. українська мова здобула статус однієї з “краєвих” мов, що давало можливість вживати її в місцевому урядуванні, судочинстві, на транспорті, в торгівлі, у різних сферах культурного життя. У Західній Україні у другій половині XIX ст. почало розвиватись українське шкільництво, було відкрито кафедру української мови у Львівському університеті, з'явились україномовна преса й книговидання. У 1900 р. в Галичині виходило 25, а на Буковині 6 україномовних періодичних видань [11]. Перед війною 1914 р. галицькі українці вже мали 6 державних гімназій, 15 приватних середніх і 300 народних шкіл. У Галичині 97 % українських дітей відвідувало українські початкові школи [12]. У Львівському університеті українці мали 7 звичайних кафедр і 4 доцентури. Напередодні Першої світової війни було вирішено питання про заснування окремого Українського університету. Велика роль у розвитку української науки належала Науковому товариству імені Шевченка, головою якого з 1897 до 1913 р. був М. Грушевський. До 1914 р. Товариство видало українською мовою близько 300 томів наукових праць з різних галузей знань, найбільше з українознавства. Заснований М. Грушевським журнал “Літературно-науковий вістник” став всеукраїнським органом; 1907 р. він був перенесений до Києва [13]. Засноване 1862 р. товариство “Просвіта” на 1900 р. на-

[9] *Дорошенко Д.* Зазн. праця. — С. 549—550; *Полонська-Василенко Н.* Зазн. праця. — С. 24.

[10] *Шевельов Ю.* Зазн. праця. — С. 47.

[11] Там само. — С. 16—17.

[12] Там само.

[13] *Дорошенко Д.* Зазн. праця. — С. 553; *Полонська-Василенко Н.* Зазн. праця. — С. 28.

раховувало 22 філії, 924 читальні та 1248 бібліотек [14].

На Буковині у 1896 р. була 131 українська початкова школа, 334 двомовних і 1 українська гімназія. Чернівецький університет мав україномовні кафедри з теології і церковнослов'янської мови та української мови і літератури. Просвітню діяльність здійснювало товариство "Руська бесіда" [15].

Помітним на Буковині був розвиток книгодрукування, особливо багато на початку століття було видано науково-популярних книжок і брошур, зокрема у серіях: "Бібліотека для молодежі" В. Сімовича (1906—1914), "Світова бібліотека" (1910—1911) і "Наука і розвага" (1901—1904) Л. Когута та ін. [16]

Отже, в Галичині й на Буковині у 1900—1916 рр. продовжувались започаткований у другій половині XIX ст. розвиток української преси, освіти й просвітньої діяльності, а також легальна політична боротьба за права української мови.

Значно гіршим на початку століття було становище української мови на Закарпатті, що перебувало під владою Угорщини, уряд якої провадив політику посиленої мадяризації. Єдиною державною мовою визнавалась угорська. Вона ж була мовою навчання, навіть початкового. З 1890 по 1900 р. кількість українських шкіл на Закарпатті зменшилася з 210 до 95, а в 1905 р. тут було лише 11 початкових шкіл. У 1907 р. угорський міністр освіти граф Аппоні видав закон, згідно з яким на Закарпатті було закрито всі українські школи, а населенню заборонялося розмовляти українською мовою. Наслідком цієї мовної політики було те, що на початку XX ст. на Закарпатті було 90,2 % неписьменного населення [17].

Політичні кордони, що ділили територію України на частини, належні різним державам, зумовили суттєві відмінності в розвиткові української літературної мови в різних ареалах її побутування.

На відміну від підросійської України, де соціальна база української мови була обмежена селянством, а формування її літературного різновиду відбувалось насамперед у межах художнього стилю, орієнтованого на відповідну верству населення, соціокультурні чинники розвитку західноукраїнського реґіону стимулювали формування поліфункціональної літературної мови. Саме у Львові й Чернівцях було започатковано становлення офіційно-ділового, наукового і публіцистичного стилів нової української літературної мови з одночасним формуванням міського україномовного середовища, що активізувало утворення міських койне на базі української мови — усного мовлення місцевої інтелігенції, підприємців, ремісників.

Галицько-буковинський варіант літературної мови формувався на кількох джерельних базах, що відображено у дефініції терміна *галичанізм (галицизм, рутенізм)*, який виник у Східній Україні під час дискусії щодо шляхів формування літературної мови кінця XIX ст. У текстах цього різновиду літературної мови виразно проступали слова, звороти, словоформи, взяті з говірок південно-західного наріччя (*очень, тручати*), архаїзми, давніше поширені в українській мові і збережені насамперед у галицькому мовно-культурному ареалі (*питомці, устроїти, много*), запозичені з польської та західноєвропейських мов

[14] *Шевельов Ю.* Зазн. праця. — С. 18.

[15] Там само. — С. 18.

[16] *Сірополко С.* Історія освіти в Україні. — Київ, 2001. — С. 621.

[17] Дзвін. — 1991. — № 5. — С. 98.

РІДНИЙ КРАЙ

Часопись громадська і літературна.

№ 25—26. Август. (Серпень).

1911 р. Київ.

„Літературно-Науковий Вістник“

ПРИЙМАЄТЬСЯ ПЕРЕДПЛАТА НА РІК 1912

РАДА

Редактор В. Яновський — Видавець Є. Чикаленко

ОСПЕННЫЙ ТЕЛЯТНИКЪ ЖИВОПИСЦЕВА въ г. Орлѣ

Друкарня 1-ої Київської Друкарської Спілки. Трьохсвят. 5.

Перша та остання сторінки обкладинки журналу "Рідний край" за серпень 1911 р.

(*абнегація, адорація, емансипація, влада, ошукувати, мусить бути, поета*), новотвори галицьких учених і письменників (*звіт, людство, дійство*)" [18].

Стильову розбудову західноукраїнської літературної мови супроводжувала активізація запозичень з польської та з інших мов, переважно за посередництва польської.

"Наявність кальок з польської та німецької мов, — пише Людмила Ткач, — засвідчувала природний перехідний етап розвитку мови, коли брак власних засобів для позначення тих чи інших понять суспільного життя надолужувався калькуванням та запозиченням чужомовних елементів. Запозичення стосувалося загальнокультурної лексики, що є одним з напрямків розвитку літературної мови" [19].

Водночас послугування у розбудові літературного стандарту мовою поляків, що, як і росіяни на Сході, претендували на домінування в українському краї, не могло не викликати спротиву представників місцевої інтелігенції і, особливо, в літературних колах Східної України, де протистояння впливові польської мови традиційно трактувалось у контексті міжконфесійного конфлікту.

Складні стосунки з мовами-посередниками запозичень, які в суспільній свідомості виступали як знаряддя асиміляції, що викликало різне ставлення до

[18] Українська мова: Енциклопедія. — Київ, 2000. — С. 46.

[19] *Ткач Л.* Українська літературна мова на Буковині в кінці XIX — на початку XX ст. Частина 1: Матеріали до словника. — Чернівці, 2000. — С. 10—11.

них на західній і східній територіях України й створювало ґрунт для взаємних звинувачень у полонізованості, з одного боку, і зросійщенні, з другого, обтяжували ситуацію. Так, С. Недільський зазначав, що в мові галичан "багато русицизмів, яких ми уживаємо, аби уникнути польонізмів, так як у російських українців попадаються польонізми із незнання польської мови". Про це ж пізніше писала З. Франко: "...у західноукраїнському варіанті закріплювались часто слова, однокореневі з російськими, напр.: *слідуючий, окруження, наприміp (і приміром), завсігди, ціль, зов,* ...тоді як у східному — з польськими: *наступний, оточення, наприклад, мета, поклик, завше*" [20].

Із наростанням суперечностей українська громадськість розділилась на два табори — прихильників галицьких елементів у мові та їхніх супротивників, що в кінці 90-х рр. XIX ст. зумовило тривалу дискусію, в якій зіткнулись різні погляди на шляхи розвитку української літературної мови.

Упорядкування загальнонаціонального стандарту української мови. Результати мовної дискусії на зламі століть, хід якої позначався гостротою й нерідко представляв протилежні думки, виявився, однак, позитивним. Західноукраїнській і східноукраїнській інтелігенції вдалося дійти згоди щодо необхідності творення літературної мови, спільної для *усієї* української нації ("один народ — одна літературна мова". — *І. Огієнко*); у цій літературній мові належало використати набутки усіх локальних варіантів, зокрема мовотворчість Галичини й Буковини. Така засада уможливлювала розширення лексичного складу та стилістичного діапазону літературної мови, підносила її на новий щабель розвитку. Коли в Східній Україні після 1906 р. з'явились україномовна преса й книговидавнича справа, лексичний матеріал, напрацьований в Галичині й Буковині за попередніх 30 років, було широко використано для розбудови публіцистичного й наукового стилів. Як дослідив Юрій Шевельов, з галицької мови кінця XIX — початку XX ст. в українську мову ввійшов великий шар абстрактної лексики, наукової термінології (мовознавець наводить приклад граматичної терміносистеми, що була усталена в Галичині й звідти увійшла до загальнонаціонального мовного стандарту), поняття, пов'язані з міським побутом, що стосувались не тільки назв предметів і процесів, а й виразів увічливості, етикету тощо [21].

Дослідження Ю. Шевельова, сучасні мовознавчі розвідки про шляхи формування і розвитку літературної мови спростовують поширене в 40-ві—60-ті рр. твердження про діалектну базу загальнонаціонального стандарту як обмежену середньонаддніпрянськими говорами[22]. Сучасна українська літературна мова, зазначає Шевельов, "сміливо може бути названа мішаною щодо своєї діялектної основи, і, отже, традиційне підручникове твердження про її київсько-полтавську основу вимагає якщо не цілковитої ревізії, то принаймні додатку: з великим галицьким нашаруванням. Але ці нашарування так тривало відкладалися в українській літературній мові і так органічно в неї всотані, що

[20] *Франко З.* Варіантність, чи територіальна відмінність, української літературної мови // Українська історична та діалектна лексика. — Львів, 1995. — С. 172.

[21] *Шевельов Ю.* Внесок Галичини у формування української літературної мови / Українознавча бібліотека НТШ. Ч. 7. — Львів; Нью-Йорк, 1996. — С. 120.

[22] Українська літературна мова в її взаємодії з територіальними діалектами. — Київ, 1977.

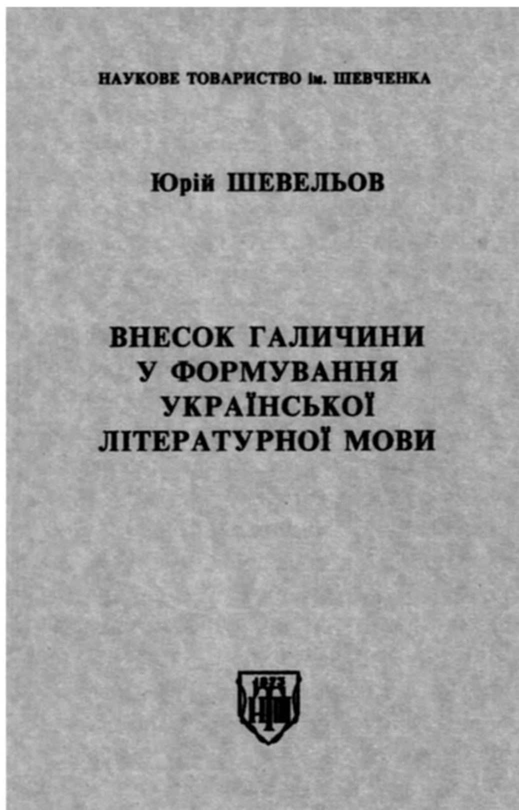
виділити їх з усієї системи сучасної літературної мови — річ взагалі цілком неможлива. І схід, і захід України складали свої внески в літературну мову, не оглядаючися й не ощаджуючи. Ці внески так переплелися, що дуже часто найуважніший дослідник не може розплутати їхнього коріння. І тільки уважна аналіза мовознавця або свідчення сучасників, коли дане мовне явище сприймалося ще гостро як новина, можуть стати нам у пригоді, щоб виявити походження того чи того мовного елементу" [23].

Неспростовний доказ широкої діалектної бази української літературної мови подають карти "Атласу української мови": на всіх картах спеціальними засобами відтворено ареали ідентичності літературного стандарту і діалектного мовлення [24].

Творчість Лесі Українки, І. Франка, М. Коцюбинського, О. Кобилянської, В. Самійленка, інших представників українського письменства та інтелігенції піднесла літературну мову на вищий рівень, збагатила її словниковий склад, розширивши його науковою, виробничою, суспільно-політичною та іншою лексикою, удосконалила засоби образного виразу. Окремо відзначимо внесок майстрів слова, особливо Франка, у формування публіцистичного і наукового стилів української мови. Велике значення в становленні мови науки і публіцистики мала діяльність М. Грушевського, І. Пулюя, М. Павлика, І. Верхратського та ін.

Післяжовтневий період. Процес українізації. Нові перспективи відкрили перед українською мовою Жовтневий переворот 1917 р. і відродження української державності в добу Центральної Ради, Гетьманату і Директорії.

Під час влади Тимчасового російського уряду українське учительство негайно приступило до українізації освіти. Тимчасовий уряд мусив на це зважати, тому в квітні 1917 р. видав розпорядження, яким дозволялося у початкових школах навчання українською мовою, а російська ставала обов'язковим предметом з другого класу; у вчительських семінаріях впроваджувалися курси української мови, літератури, історії і права. До осені 1917 р. було відкрито 53 українські гімназії [25]. Загальна кількість гімназій в Україні до-



Обкладинка монографії Ю. Шевельова. 1996.

[23] *Шевельов Ю.* Зазн. праця. — С. 116.

[24] Атлас української мови. — Київ, 1984—2001. — Т. 1—3.

[25] *Дорошенко Д.* Історія України. 1917—1923 рр. — Ужгород, 1932. — Т. 1. — С. 395.

ходило до 800, а на кінець 1918 р. їх було 828 [26].

5 жовтня 1917 р. у Києві відкрито Український народний університет, у складі якого були історично-філологічний, фізико-математичний та правничий факультети, а 7 листопада 1917 р. — Українську науково-педагогічну академію, що мала готувати кадри учителів українознавства для середніх шкіл [27].

Українізація середньої і вищої школи відбувалась шляхом відкриття нових навчальних закладів, оскільки впровадити українську мову викладання в наявних на той час російських школах, гімназіях та університетах було неможливо через саботаж їхніх директорів, учителів і професорів.

За режиму гетьмана Скоропадського було засновано близько 150 нових україномовних гімназій, випущено кілька мільйонів примірників україномовних підручників. У жовтні 1918 р. у Києві та Кам'янці-Подільському відкрилися два українських університети, історично-філологічний факультет у Полтаві. 14 листопада 1918 р. у Києві була заснована Українська академія наук з широкою програмою діяльності, Національна бібліотека, яка налічувала понад 1 млн томів, Національний архів [28].

Поширення сфери використання української мови в добу визвольних змагань засвідчує й розквіт української преси і книговидавничої справи. Число періодичних видань українською мовою досягло 106 назв у 1917 р. і 212 у 1918 р. [29]

У 1917 р. вийшло 747 назв українських книжок, 1918 р. — 1084, 1919 р. — 665; число видавництв 1917 р. було 78, а 1918 р. — 104 [30]. У цей час опубліковано багато шкільних підручників, посібників з української мови. Розвиток лексикографії засвідчило видання словників — "Українсько-російського словника" В. Дубровського (Київ, 1917), "Словника українсько-московського" того ж автора (Київ, 1918), "Російсько-українського словника" С. Іваницького та Ф. Шумлянського (Вінниця, 1918) та ін. [31]

Одночасно із розширенням сфер вживання української мови відбувалося інтенсивне упорядкування її загальнонаціонального стандарту, вироблення правопису і норм слововжитку. Ще в 1917 р. Генеральний секретар освіти І. Стешенко доручив І. Огієнку скласти короткі правила українського правопису. 17 січня 1919 р. І. Огієнко, який обіймав посаду міністра освіти в уряді Директорії, затвердив для шкільного вжитку на всій Україні найголовніші правила українського правопису, що їх виробила спеціальна комісія, до якої входили видатні мовознавці А. Кримський, Олена Курило, Є. Тимченко, М. Грунський, Гр. Голоскевич та ін. [32] "Найголовніші правила українського правопису" були видані у 1921 р. і стали основою всіх наступних правописів [33].

У січні 1919 р. Директорія видала Закон про державну українську мову в Українській Народній Республіці із за-

[26] *Шевельов Ю.* Українська мова в першій половині двадцятого століття... — С. 62.

[27] *Сірополко С.* Історія освіти в Україні. — С. 471.

[28] *Субтельний О.* Україна: Історія. — Київ, 1992. — С. 312; Національна академія наук України. 1918—2008. До 90-річчя від дня заснування. — Київ, 2008. — С. 17—32.

[29] *Животко А.* Історія української преси. — Київ, 1999. — С. 257.

[30] Енциклопедія українознавства. — Львів, 1993. — Т. 1. — С. 975.

[31] *Русанівський В.М.* Історія української літературної мови. — Київ, 2001. — С. 291.

[32] *Сірополко С.* Зазн. праця. — С. 484.

[33] *Німчук В.В.* Проблеми українського правопису XX — початку XXI ст. — Кам'янець-Подільський, 2002.

безпеченням прав мов національних меншин. Такий самий закон ухвалила в лютому 1919 р. Західноукраїнська Народна Республіка. Пізніше державність української мови була утверджена на Закарпатті — в Конституції Карпатської України, прийнятій 15 березня 1939 р. [34]

Таким чином, протягом короткотривалої доби визвольних змагань змінився статус української мови і суттєво розширилися сфери її використання. І хоча з перемогою Червоної армії цей процес було уповільнено, він не міг не вплинути і на мовно-культурну політику більшовиків, що прийшли до влади в Україні наприкінці 1919 р.

У перші роки встановлення радянської влади політика більшовиків у національному питанні була двоїстою. З одного боку, вони планували зберегти залежність України від Росії, з іншого боку, Ленін розумів, що для утвердження радянської влади в Україні необхідні поступки українцям у національному питанні.

У 1919 р. в проекті постанови ЦК РКП(б) "Про радянську владу на Україні" Ленін писав: "Зважаючи на те, що українська культура (мова, школа і т.д.) протягом століть придушувалася російським царизмом і експлуататорськими класами, ЦК РКП(б) ставить в обов'язок всім членам партії всіма засобами сприяти усуненню всіх перешкод до вільного розвитку української мови і культури... Члени РКП(б) на території України повинні на ділі проводити право трудящих мас вчитися і говорити в усіх радянських установах рідною мовою, всіляко протидіючи русифікаторським спробам відтіснити українську мову на другий план, перетворюючи її в знаряддя комуністичної освіти трудових мас. Негайно треба вжити заходів, щоб в усіх радянських установах була достатня кількість службовців, які володіють українською мовою, і щоб надалі всі службовці вміли говорити українською мовою" [35].

У постанові 1920 р. "Про запровадження української мови в школи й радянські установи" було підкреслено, що "українська мова як мова більшості населення України та мова російська як загальна союзна мають в У.С.Р.Р. загальнодержавне значення і їх треба вчити в усіх навчально-виховних закладах Української Соціялістичної Радянської Республіки" [36].

Однак проголошення рівноправності української та російської мов в Україні призвело до переваги російської, яка панувала в урядах, вищих навчальних закладах, пресі. Цю фактичну перевагу російської мови більшовицька влада констатувала в декреті від 1 серпня 1923 р.

Декрет затвердив новий курс партії у національній політиці, що дістав назву "українізації". Тепер формальна рівність між двома найбільш поширеними в Україні мовами — українською та російською — визнається недостатньою. Від державних урядовців вимагають переходу на українську мову, а ті, що не можуть чи не хочуть виконати розпорядження, мають бути звільнені; не дозволяється приймати на роботу тих, хто не знає української мови; кожен, хто хоче вступити в університет, інститут або вищу школу, повинен скласти іспит з української мови [37].

---

[34] *Німчук В.В.* Державна мова //Українська мова: Енциклопедія. — Київ, 2000. — С. 127.

[35] *Ленін В.І.* Твори. — Київ, 1951. — Т. 30. — С. 141—142.

[36] *Сірополко С.* Історія освіти в Україні. — С. 857.

[37] *Шевельов Ю.* Українська мова в першій половині двадцятого століття... — С. 92; *Дурденевский В.Н.* Равноправие языков в советском строе. — Москва, 1927. — С. 149.

Сьогодні, з відстані часу, є очевидним, що політика коренізації, яку ввели партійні вожді в 20-х рр., була тимчасовим заходом. Він переслідував мету світоглядної уніфікації суспільства на ґрунті поширення єдиної комуністичної ідеології, що ефективніше можна було зробити, провадячи пропаганду національними мовами народів колишньої Російської імперії. Підтвердження такої мотивації політики підтримки національних мов знаходимо і в тогочасних партійних документах. Так, 15 лютого 1921 р. Політбюро ЦК КПУ прийняло рішення "Про українську мову". Члени Політбюро Раковський, Мануїльський, Молотов і Чубар та кандидати Лебідь і Шумський ухвалили: "Поручить тов. Чубарю и Шумскому написать циркуляр к членам организации об использовании украинского языка как средства распространения коммунистических идей среди трудящихся масс Украины" [38].

Зауважимо, що в той час позиції комуністів були ще хисткими в багатонаціональній країні; була реальною загроза її розпаду внаслідок національних рухів за незалежність, що змушувало більшовиків вдаватися до гнучкої національної політики.

За кілька років українізація досягла великих успіхів. У 1929 р. понад 80 % загальноосвітніх шкіл і 30 % вищих навчальних закладів викладання здійснювалося українською мовою. 97 % українських дітей навчалися рідною мовою [39]. На цей час припадає поява значної кількості українських шкіл на Кубані, Воронежчині, Курщині, у Казахстані тощо.

Потреби україномовної освіти забезпечила поява великої кількості підручників з української мови, серед авторів яких були видатні мовознавці — О. Курило, О. Синявський, М. Сулима та ін. У нарисі про Олену Курило Шевельов згадує її "Початкову граматику української мови", яка видавалась і перевидавалась багаторазово від 1918 до 1926 р.: "Студійована без перебільшення мільйонами українських школярів, ця книжка своїми одинадцятьма виданнями лишила, може, більший слід у свідомості покоління тих років, ніж багато інших книжок. Це не була наукова праця, це був практичний підручник для дітей, він не давав наукової системи й не претендував на сувору науковість методи, але він будив любов до своєї країни й мови й защеплював норми цієї мови" [40].

Не менш успішним було впровадження української мови і в інших сферах культурного будівництва. Показовим є поступ україномовної преси в 20-х рр.: у 1922 р. з усіх публікованих в Україні книжок лише 27 % виходили українською мовою, цією ж мовою виходило близько 10 газет і часописів. До 1927 р. українською мовою друкувалося більше половини книжок, а в 1933 р. з 426 газет 373 виходили українською мовою [41].

Розвиток української лексикографії у перші роки радянської влади. Активізувались мовознавчі наукові дослідження, розгорнулась діяльність з нормалізації української літературної мови, видання словників, створення різногалузевої термінології.

Словникову роботу в Українській академії наук було розпочато ще в період визвольних змагань. Серед постійних комісій, які були створені 26 листопада 1918 р., до лексикографічних нале-

[38] *Білокінь С.* Масовий терор як засіб державного управління в УРСР (1917—1941 рр.): Джерелознавче дослідження. — Київ, 1999. — С. 152.

[39] *Субтельний О.* Україна: Історія. — С. 338.

[40] *Шевельов Ю.* Портрети українських мовознавців. — Київ, 2002. — С. 63.

[41] *Субтельний О.* Зазн. праця. — С. 338.

жали: Постійна комісія для складання словника живої української мови під керівництвом акад. А. Кримського і Постійна комісія для складання історичного словника української мови, яку очолював проф. Є. Тимченко. У 1919 р. в системі Академії наук було створено Правописно-термінологічну комісію, в 1921 р. — Інститут української наукової мови [42].

Протягом 1925—1928 рр. було надруковано два українсько-російські словники і чотири російсько-українські. З українсько-російських найважливішим було видання доповненого Грінченкового "Словаря української мови", над яким працювали С. Єфремов та А. Ніковський, вийшло три томи (А — Н) (Київ, 1927—1928).

Великим здобутком лексикографії 20-х рр. був "Російсько-український словник", який упорядковувала й видавала Постійна комісія для складання словника живої української мови Української академії наук. Словник, головними редакторами якого були А. Кримський і С. Єфремов, зафіксував уже розвинуту поліфункціональну літературну мову. Перевага цього словника порівняно із словником Б. Грінченка полягала в тому, що академічна праця включала також лексику наукового і публіцистичного стилів. Як зазначали в передмові упорядники словника (В. Ганцов, Г. Голоскевич, М. Грінченко), він "в українських своїх перекладах живовидячки відбиває той великий поступ, що зробила українська літературна мова протягом останніх десятиліттів, а надто останніх років, коли вона сталася органом широкого культурного і державного вжитку. В цьому редакція вбачає найбільшу вагу цього словника супроти попередніх, що обмежувалися мало не на самому етнографічному матеріалі та на словах давнішої народної (теж переважно народницько-етнографічної) літератури" [43].

Точна кількість виданих у 20-х рр. термінологічних словників невідома. Джерела подають різні дані, зокрема енциклопедія "Українська мова" такі: за період з 1918 до 1933 р. було опубліковано 83 термінологічні словники [44], протягом 1921—1930 рр. видано 16 термінологічних словників, підготовлених співробітниками Інституту української наукової мови (ІУНМ)[45].

Після процесу "СВУ", на якому засудили керівника ІУНМ Г. Холодного, Інститут ліквідували. З 1931 р. він став частиною Інституту мовознавства. Як зазначає Ю. Шевельов, відомості, згідно з якими ІУНМ та його наступник протягом 1926—1932 років видали понад 27 термінологічних словників, є неточними. Остання бібліографія, подана у виданні "Славянское языкознание" (Москва, 1963), нараховує 49 термінологічних словників, виданих у той час в Україні [46]. За даними В. Кубайчука, на 26 квітня 1933 р., крім уже виданих, було підготовлено до друку ще принаймні 26 словників, з яких на початку 30-х рр. вийшов лише словник фізичної термінології [47].

---

[42] *Варава Т.В.* Діяльність та науково-довідкові видання словникових комісій Всеукраїнської академії наук (1918—1933): Автореф. дис. ...канд. іст. наук. — Київ, 2000. — С. 13; Інститут мовознавства ім. О.О. Потебні НАН України. 1930—2005: Матеріали до історії. — Київ, 2005. — С. 12—22.

[43] Російсько-український словник. — Том перший. — ДВУ, 1924. — С. VIII.

[44] *Симоненко Л.О.* Термінологічний словник //Українська мова: Енциклопедія. — Київ, 2000. — С. 630.

[45] Там само. — С. 631.

[46] *Шевельов Ю.* Українська мова в першій половині двадцятого століття... — С. 105.

[47] *Кубайчук В.* Хронологія мовних подій в Україні: (Зовнішня історія української мови). — Київ, 2004. — С. 146.

Створення загальноукраїнського правописного кодексу. "Скрипниківський" правопис. У добу українізації було завершено створення загальноукраїнського правописного кодексу, робота над яким почалась ще за Центральної Ради з укладання "Найголовніших правил українського правопису" під головуванням І. Огієнка і була продовжена Правописно-термінологічною комісією Української академії наук, на чолі якої стояв А. Кримський. Академічні "Найголовніші правила українського правопису" вийшли окремою брошурою 1921 р. в Києві [48].

Короткий орфографічний кодекс функціонував недовго. 23 липня 1925 р. Рада Народних Комісарів УСРР ухвалила створити при Наркомпросі Комісію для впорядкування українського правопису під головуванням наркома освіти О. Шумського. До складу Комісії входили відомі філологи А. Кримський, О. Синявський, О. Курило, Є. Тимченко, В. Ганцов, Г. Голоскевич, С. Єфремов та ін.

Проект правопису готували тривалий час. Члени Комісії виходили з того, що "базою для унормування й спрощення служила традиція й природа української мови: встановлюючи те чи інше правило правопису й мови, Комісія намагалася не порушувати без крайньої потреби усталеної традиції, узвичаєної норми, хоч, розуміється, увесь час оглядалася на живу мову в її різних діалектах та її історію" [49].

Після публікації проекту правопису в 1926 р. і його публічного обговорення Комісія скликала в Харкові правописну конференцію, що відкрилася 25 травня 1927 р. і тривала до 6 червня. У конференції взяли участь понад 50 делегатів, які представляли всі історичні землі, заселені українцями [50].

Одним із складних завдань, що стояло перед конференцією, була потреба узгодження двох правописних традицій — центральноукраїнської і західноукраїнської. Конференція не дійшла згоди з низки питань, зокрема щодо написання L та G у словах іншомовного походження. Остаточно вирішити цю справу було доручено президії конференції, до складу якої входили М. Скрипник, А. Приходько (заступник наркома освіти), А. Кримський, О. Синявський та письменник С. Пилипенко. Після довгих дискусій президія ухвалила остаточний текст, підготовлений О. Синявським, в якому було запропоновано компромісне рішення щодо передавання L та G [51].

6 вересня 1928 р. М. Скрипник підписав текст "Українського правопису", надавши йому статусу правописного закону. Він був надрукований і запроваджений у практику в 1929 р.

"Український правопис" 1928 р., який тепер називають "харківським", або "скрипниківським", оскільки головна організаційна роль у його підготовці й затвердженні належала народному комісарові освіти Миколі Скрипнику, — за визначенням Василя Німчука, «справді соборна українська орфографія, яка ґрунтується на дійсно наукових засадах, без жодного політичного, "ідейного" присмаку. Він був добре продуманий та опрацьований» [52].

Збагаченню української мови в 20-ті рр. сприяв також бурхливий розвиток жанрово-стильового розмаїття

[48] *Німчук В.В.* Проблеми українського правопису XX — початку XXI ст. — С. 10—12.

[49] *Шевельов Ю.* Українська мова в першій половині двадцятого століття. ... — С. 106.

[50] Там само.

[51] *Німчук В.В.* Зазн. праця. — С. 10—12.

[52] Там само. — С. 22.

української літератури, інтенсивне поповнення її урбаністичними складниками.

Таким чином, у коротку добу перших десятиліть XX ст. українська літературна мова пройшла шлях інтенсивного розвитку, функціонально-стильової розбудови, розширення загальнолексичного і науково-термінологічного словника, кодифікації і нормативної стабілізації. Саме за цей час українська мова набула всіх ознак, притаманних розвиненій загальнонаціональній мові, здатній обслуговувати всі сфери життя. Із приєднанням західноукраїнських земель у 1939 р. вона поширилась і на нові території у складі УРСР. Здобутки доби українізації в сфері функціонального розширення і нормування української мови були настільки вагомими, що їх не змогли знищити наступні десятиліття.

Зміна курсу мовної політики радянської влади. Початок русифікації. Витиснути російську мову з українських міст і сформувати повноцінну національну культуру в добу українізації не вдалося через надто короткий термін, який вона тривала. У 30-х рр. відбулася зміна політичного курсу партії, що у вирішенні національного питання означало рішучий поворот до старої імперської практики русифікації.

Із призначенням на посаду секретаря ЦК КП(б)У П. Постишева, перед тим висланого з України через його опозицію до курсу українізації, політику коренізації заступила русифікація, що супроводжувалась безпрецедентним терором. У лютому 1933 р. М. Скрипника було звільнено з посади народного комісара освіти і на його місце призначено В. Затонського. У програмових виступах новопризначеного функціонера, що накреслили новий партійний курс в національно-освітній політиці, ідеологічні акценти суттєво змістилися.

Згортання україномовної освіти почалось з демагогічних обвинувачень в утисках мовно-культурних прав національних меншин, передусім росіян. Скрипникова теорія дерусифікації зазнала нещадної критики, а вся його культурно-освітня програма була кваліфікована як примусова українізація. Натомість головним гаслом, що його висунув новий нарком освіти, було: "В конкретних умовах України ізоляція від російської культури є виразне націоналістичне перекручення" [53].

Згідно з цією настановою, В. Затонський, на противагу діяльності свого попередника, починає розширювати мережу російськомовних шкіл. Лише за один рік у Дніпропетровській обл. кількість дітей, які навчалися російською мовою, зросла — з 20 800 у 1932 р. до 48 000 у 1933 р. [54] Одночасно із тавром "націоналістичного перекручення" припиняється впровадження Скрипникової програми рідномовної освіти дітей національних меншин. Невдовзі в Україні було ліквідовано національні райони. 20 квітня 1938 р. було прийнято спільну постанову Раднаркому УРСР і ЦК КП(б)У "Про обов'язкове навчання російської мови в неросійських школах України", внаслідок якої всі школи національних меншин перевели на російську мову навчання.

З 1933 р. більшовицька пропаганда починає вкорінювати в масову свідомість тезу про особливе становище російської мови як мови міжнаціонального спілкування в межах Радянського

[53] *Сірополко С.* Історія освіти в Україні. — С. 881—882.

[54] *Затонський В.П.* З питань національної політики на Україні // Більшовик України. — 1933. — № 9/10. — С. 115—116.

Союзу, як мови всесвітнього значення, мови творів вождів світового пролетаріату Леніна й Сталіна.

Починаючи з 30-х рр. поступово скорочується викладання українською мовою в середніх спеціальних і вищих школах, припиняється вивчення української мови у всіх вищих навчальних закладах, крім українського відділення філологічних факультетів університетів та педагогічних інститутів, згортається україномовне діловодство, українська мова витісняється з наукової сфери [55].

Зовнішнє звуження сфер вживання української мови супроводжувалось адміністративним втручанням в її внутрішню структуру. Формально вживання її не заборонялось, але під новими гаслами єдності з "великим російським народом" і благотворності впливів російської мови на українську поширилася впроваджувана згори практика зближення української мови з російською.

«Урядове втручання взагалі, а в даному випадку з боку уряду, опанованого росіянами, — у внутрішні закони мови було радянським винаходом і новиною, — зазначає Юрій Шевельов. — Ні поляки, ні румуни, ні чехи до цього не вдавалися, як не вдавалася царська адміністрація дореволюційної Росії. Вони всі обмежувалися на заходах зовнішнього тиску: забороняли вживати українську мову прилюдно, цілковито або частково; накидали державну мову через освітню систему; зваблювали українців своєю культурою й можливістю кар'єри; переселяли їх на неукраїнські території, а українські землі заселяли членами панівної нації тощо. Поруч цих "клясичних" метод радянська система встановлює контроль над структурою української мови: забороняє певні слова, синтаксичні конструкції, граматичні форми, правописні й ортоепічні правила, а натомість пропагує інші, ближчі до російських або й живцем перенесені з російської мови. Таким чином на радянській Україні конфлікт між українською і російською мовами перенесено з зовнішньої, позамовної сфери в середину самої мови. Боротьба відбувалася не тільки в людській психіці, а й у самій мові» [56].

Таку практику було впроваджено на початку 30-х рр. Плідна праця мовознавців 20-х рр. була оголошена "шкідницькою й націоналістичною", "спрямованою на відрив української мови від російської", а видання тих років, включно з "Українським правописом" 1928 р., академічним "Російсько-українським словником", що встигли опублікувати до літери "П", термінологічні словники були заборонені.

6 квітня 1933 р. за наказом нового керівництва Наркомосу України було організовано комісію під головуванням А. Хвилі "для перевірки роботи на мовному фронті". «Комісія, — як зазначалось у передмові до "Українського правопису" 1933 р., — крім питань української наукової термінології, розглянула правопис і кардинально його переробила, відкинувши штучне відмежовування української мови від російської мови, спростивши правопис, ліквідувавши націоналістичні правила цього правопису, що орієнтували українську мову на польську, чеську буржуазну культуру» [57].

У Постанові народного комісара освіти УСРР від 5 вересня 1933 р. «Про "Український правопис"» було зазначено: «"Український правопис", затверджений М. Скрипником 6 вересня 1928 р., був скерований на штучний відрив ук-

[55] *Жовтобрюх М.А.* Українізація // Українська мова: Енциклопедія. — С. 645—646.

[56] *Шевельов Ю.* Українська мова в першій половині двадцятого століття... — С. 173.

[57] Український правопис. — Харків, 1933. — С. 3.

раїнської мови від тої мови, що нею говорять багатомільйонні маси українських робітників та селян, на штучний відрив української мови від мови російської. Правописна комісія на чолі з М. Скрипником провела націоналістичну лінію в побудові, в літературному оформленні правопису» [58].

Комісія на чолі з А. Хвилею авторитарно без обговорення постановила усунути з українського алфавіту літеру "ґ", а з правопису — написання м'якого "л" перед голосними у словах іншомовного походження та багато інших правописних позицій, кодифікованих в "Українському правописі" 1928 р. Як зазначає В. Німчук, "реформа 1933 р. зачепила не просто написання, а віковічні традиції орфографії і, головне, оригінальність системи української мови" [59].

Нищівних ударів у цей час зазнала школа термінознавства, яка склалась у попередній період. Після фізичної розправи з мовознавцями, що встигли укласти десятки термінологічних словників, проведене в 1933 р. "викорінення, знищення націоналістичного коріння на мовному фронті" цілковито змінило засади творення терміносистем.

У програмній статті А. Хвилі засуджено попередню працю Народного комісаріату освіти в ділянці термінології та висунуто вимоги до партійних органів нагляду за термінологічною діяльністю, зокрема:

1) негайно припинити видання всіх словників;

2) переглянути словники і всю термінологію;

3) провести уніфікацію технічної термінології з тою термінологією, що є в Радянському Союзі й уживана також в Україні;

4) переглянути кадри мовознавців і вигнати буржуазно-націоналістичні елементи;

5) переглянути український правопис та ін. [60]

Одразу після цього було спішно створено спеціальні бригади із завданням переглянути заборонені термінологічні словники і замінити "націоналістичні" терміни "інтернаціональними". Результатом роботи цих бригад стала низка виданих у 1934—1935 рр. термінологічних бюлетенів, які визначили нові засади українського термінотворення.

Головне своє завдання укладачі бюлетенів убачали в ліквідації термінології, створеної на питомо українській мовній основі. До всіх термінологічних словників, укладених в 20-х рр., було висунуто однотипні звинувачення. Наприклад, у передмові Д. Дрінова і Г. Сабалдира до "Математичного термінологічного бюлетеня" (Київ, 1934) працю укладачів "Словника математичних термінів" (Харків, 1931) оголошено "шкідницькою", спрямованою "по-перше, на відрив української наукової термінології від термінології, вживаної в усіх культурних мовах, від термінології інтернаціональної" і, по-друге, на "штучний відрив української наукової термінології від наукової термінології російської мови" [61].

Авторів "Словника математичних термінів" звинувачено в тому, що вони переклали російський термін *круг* українським словом *кільце*, відповідно, *туманность — мряковина, освещение — освіт, точка падения — падовище, ча-*

[58] Там само.

[59] *Німчук В.В.* Проблеми українського правопису XX — початку XXI ст. — С. 24.

[60] *Хвиля А.* Викорінити, знищити націоналістичне коріння на мовному фронті // Більшовик України. — 1933. — №7/8. — С. 55.

[61] *Дрінов Д., Сабалдир П.* Проти націоналізму в математичній термінології // Математичний термінологічний бюлетень. — Київ, 1934. — С. 8—11.

совой пояс — крило годинне, след — прослідок тощо [62].

Перекладені українською мовою слова бригади вилучали, заміняючи їх кальками з російської мови. В такий спосіб було "репресовано" термінологічну лексику, створену на україномовній базі. Масштаби нищення засвідчує великий обсяг бюлетенів, що публікували списки скалькованих термінів, упроваджених замість вилучених. Конкретні вказівки на кількість "виправлених" термінів містять і деякі передмови до бюлетенів. Наприклад, у передмові до "Виробничого термінологічного бюлетеня" (Київ, 1935) зазначалося, що "Словник виробничої термінології" (Харків, 1931), "мав в собі приблизно 40—50 % слів (гнізд), які треба було переробити і виправити, щоб знищити в ньому шкідницьку виробничу термінологію" [63].

Для спланованого втручання у внутрішній розвиток української мови, для спрямовування її в бік максимального зближення з російською необхідно було перервати досягнуту в 20-х рр. єдність української літературної мови, вилучити ті елементи, що ввійшли до неї із західноукраїнських діалектів і з галицько-буковинської літературної мови другої половини XIX — початку XX ст. З цією метою демагогічно абсолютизувався вплив польської мови на західноукраїнську літературну мову, а вся діяльність мовознавців 20-х рр., спрямована на розширення словникового складу літературної мови шляхом об'єднання різноговіркових елементів усіх українських земель, включно із західноукраїнськими, безпідставно оголошувалася полонофільською. Так, зміни, внесені в 1933 р. в український правопис, було зроблено, за словами А. Хвилі, "по лінії усунення всіх штучних правил, які було спрямовано на те, щоб повернути розвиток української мови в бік польської буржуазної культури" [64].

Таким чином, якщо російська мова в партійних настановах 1933 р. була оголошена "братньою" і до мовознавців було висунуто вимогу добирати в словниках усіх типів в українській частині слова "однозвучні" й "рівнозначні" з російськими, то вся самобутня українська лексика кваліфікувалась як штучно створена і взорована на польську мову, причому звинувачення термінологів у впровадженні полонізмів набували політичного відтінку[65].

Подібна "чистка" була застосована не тільки до термінологічних словників, а й до інших лексикографічних праць, зокрема до академічного "Російсько-українського словника". З тавром "націоналістичного" словник було заборонено, а видані три його томи (А—П) вилучено з бібліотек. Припинилась попередня діяльність з укладання словників різних типів, вона обмежилась підготовкою одного словника — російсько-українського.

Нові принципи, застосовані до словникарської справи, найвиразніше відбились на реєстрі "Русско-украинского языка", опублікованого в Москві 1948 р. Словник було укладено переважно на засадах калькування російської лексики. В українській частині його реєстру чимало питомої української лексики, представленої в словнику 1924—1933 рр., було вилучено або відсунуто на другу позицію, після слова, спільного з російським.

---

[62] Там само. — С. 11—12.

[63] Виробничий термінологічний бюлетень. — Київ, 1935. — С. 5—6.

[64] *Хвиля А.* Викорінити, знищити націоналістичне коріння на мовному фронті. — С. 56.

[65] Див.: *Калинович М., Дрінов Д.* Ліквідувати націоналістичне шкідництво в радянській фізичній термінології // Фізичний термінологічний бюлетень. — Київ, 1935. — С. 6.

Втручання у внутрішній склад української мови не обмежувалося правописом і лексикою. Воно поширювалось на інші мовні рівні, зокрема на словотвір та синтаксис. У цій ділянці намагання спрямувати розвиток мови в бік її зближення з російською становили загрозу для її майбутнього, оскільки поціляли в серцевину живої мови як незалежного утворення, здатного до самооновлення й самовідтворення.

Друге число журналу "Мовознавство" за 1934 р. у рубриці "Хроніка НДІМ" (Науково-дослідного інституту мовознавства) за 1933—1934 рр. містить інформацію про низку доповідей, заслуханих протягом другої половини 1933 р. у відділі української мови з приводу "великого національного шкідництва в питаннях словотвору української мови." Засуджувались як прояви шкідництва словотвірні форми, що вважались нормативними в мовознавчих працях і мовній практиці 20-х рр., зокрема, вживання прикметників із суфіксом **-ов(ий)** замість **-н(ий)**: *предметовий, позакласовий, машиновий, високовольтовий, мільйоновий* замість *предметний, позакласний, машинний, мільйонний* тощо; рекомендації О. Курило, М. Гладкого та інших мовознавців не вживати скалькованих з російської форм іменників жін. роду на **-к(а)**, **-ч(а)** із значенням процесу: *розробка, поставка, очистка* та ін.; іменників чол. роду з суфіксами **-щик**, **-чик**: *збірщик, розносщик, мурівщик, підводчик* та ін.; слова з префіксом **обез-** : *обезголовити, обезчестити, обеззброїти* та ін. У доповідях було засуджено попередні рекомендації уникати калькування другої частини російських прикметників із складником *-подобный, -образный* і *-видный*, а замінювати їх суфіксами **-уват(ий)**, **-аст(ий)**: *дугуватий*, а не *дугоподібний*; вживання відмінних від російських прикметникових форм, що виключали першу частину складних суфіксів **-альн(ий)**, **-озн(ий)**: *пірамідний* або *пірамідовий*, а не *пірамідальний; артерійний*, а не *артеріальний; тифовий*, а не *тифозний* та ін.; відмінне від російської вживання форм доконаного виду з префіксом **з-** від дієслів іншомовного походження: *змобілізувати, зорганізувати* та ін. [66]

Не обійдено увагою і дослідження з синтаксису. Працю С. Смеречинського "Нариси з української синтакси в зв'язку з фразеологією та стилістикою" наводив серед прикладів "шкідництва на мовному фронті" А. Хвиля у цитованій вище публікації. Г. Сабалдир у першому числі журналу "Мовознавство" за 1934 р. затаврував її як "вияв класової ворожості націоналістично-буржуазного мовознавства", а працю О. Курило "Уваги до сучасної української літературної мови" назвав "ворожим нам" твором, "синтезом націоналістичних і фразеологічних правил". У подібному контексті було згадано і Є. Тимченка [67].

Від цього часу перериваються й будь-які контакти українських учених із зарубіжними. "Запеклий ворог українського мовознавства — буржуазна індоевропеїстика — в основному розгромлена", — констатовано у цьому ж виданні [68].

Масштаби антиукраїнського терору виразно засвідчує той факт, що вже у другій половині 30-х рр. молоде покоління українців було позбавлене навчальної літератури з української мо-

[66] Хроніка НДІМ [Науково-дослідного інституту мовознавства, 1933—1934] // Мовознавство [:Зб. праць]. — Київ, 1934. — № 2. — С. 139—145.

[67] *Сабалдир Г.О.* Проти буржуазного націоналізму і фальсифікації // Там само. — № 1. — С. 53—67.

[68] Там само. — С. 4.

ви. Були заборонені й шкільні підручники, зокрема популярна "Початкова граматика української мови" Олени Курило, і посібники для вищої школи — "Нариси історії української мови" П. Бузука, "Курс історії української мови. Вступ і фонетика" Є. Тимченка, колективний "Підвищений курс української мови" за редакцією Л. Булаховського, "Норми української літературної мови" О. Синявського. Внаслідок цього студенти філологічних факультетів залишилися без посібників як з історії української мови, так і з сучасної літературної мови [69].

Таким чином, у 1933 р. більшовицькі вожді, стероризувавши українство шляхом штучно організованого голодомору і застосувавши репресії проти інтелігенції, підірвали потужну соціальну базу української мови, після чого змогли повернутися до старої імперської практики асиміляції.

Національна політика СРСР починаючи з 1930-х рр. відрізнялась від колишньої самодержавної на суто словесному, демагогічному рівні. Метою її було формування з багатьох народів Радянського Союзу однорідного в ідеологічному й мовно-культурному плані населення, позбавленого свободи самовираження та індивідуальності як на особистісному, так і на етнічному рівні. Головними чинниками формування такої легко керованої маси виступали ідеологія марксизму-ленінізму, соціальна уніфікація і домінування російської мови, а також демографічна стратегія лінгвоетнічної міксації — постійного вимішування людності з метою зменшення в республіках питомої ваги корінного населення.

Водночас претензії комуністичного режиму на всесвітнє панування змушували владу вдаватися до демонстрації зовнішніх атрибутів рівноправності національних республік. У Конституції УРСР було записано, що вона зберігає за собою право вільного виходу з СРСР, республіка мала свою символіку — прапор, герб і гімн. Разом з тим у символіку закладалась семантика ущербності, фіктивності статусу республіки. Прапор відрізнявся від загальнорадянського лише блакитною смугою, герб дублював герб СРСР, певну відмінність мало тільки внутрішнє його тло — земну кулю в гербі СРСР заміняло декоративне коло герба УРСР. Український радянський гімн у кожній строфі підкреслював належність республіки до Радянського Союзу.

Подібну мету переслідувала влада щодо мовної політики, хоча її реалізація потребувала більших зусиль і тривалішого часу. Тому більшовицька влада починаючи з 30-х років не обмежилася зовнішньою русифікацією, що поступово звужувала сферу застосування української мови. Паралельно було запроваджено практику уподібнення структури української мови до російської, що мало довести її вторинність і меншовартісність, а відтак і непотрібність.

За таким втручанням у внутрішньомовні процеси стояло прагнення позбавити українську мову характеру незалежного мовного утворення. Можна констатувати, отже, що радянське керівництво, прикриваючись фальшивими пропагандистськими гаслами "рівноправності" національних мов, "невиданого, бурхливого їх розквіту" і "гармонійної" двомовності, в реальній політиці не тільки дотримувалась головної тези Валуєвського циркуляру, згідно з якою малоросійське наріччя "есть тот же русский язык, только испорченный

[69] *Жовтобрюх М.А.* Нарис історії українського радянського мовознавства (1918—1941). — Київ, 1991. — С. 216.

влиянием на него Польши", але й намагалось практично реалізувати цю тезу через відповідне примусове скеровування лексикографічних та інших мовознавчих праць на поступове вилучення з української мови рис самостійної системи і зведення її до стану діалекту, який би відрізнявся від російської незначними фонетичними й лексичними відмінностями.

Після розгрому мовознавчих інституцій 20-х рр., фізичного знищення або довготривалого ув'язнення мовознавців, заборони створених у ті роки лексикографічних, термінологічних та інших праць як "ворожих" і "націоналістичних", радянське керівництво запровадило в Україні мовну політику, яка, хоч і з тимчасовими послабленнями, лишалась чинною до кінця 80-х рр. Тоді ж було усталено ідеологічну базу діяльності інституцій, призначених для відстежування й спрямовування мовних процесів.

Напрям мовознавчих досліджень в УРСР надалі мали визначати такі три головні постулати:

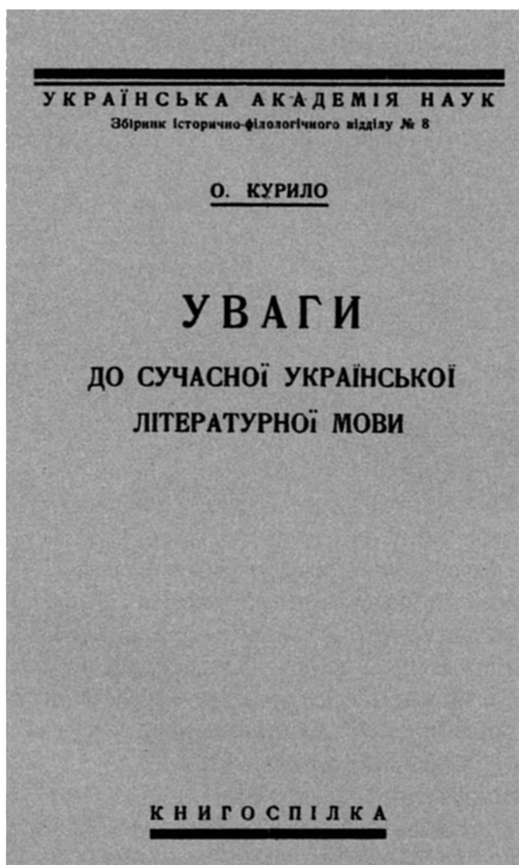
1) про наявність "благотворного" впливу російської мови на українську, потреби зближення двох "братніх" мов і "гармонійну" українсько-російську двомовність;

2) про необхідність формування спільного лексичного фонду мов народів СРСР;

3) необхідність широкого впровадження інтернаціоналізмів.

Ці постулати мали сприяти уніфікації національних мов за російським зразком, оскільки у формуванні спільного лексичного фонду мов народів СРСР шляхом запозичення з інших мов посередником була мова російська.

Зауважимо, що навіть за сталінського терору українські письменники чинили опір згубним для української мови впливам; вони ігнорували офіційні заборони щодо вживання тих чи інших слів у поодиноких випадках, публічно протестували проти збіднення мови. Таким був, наприклад, виступ Ю. Яновського в "Літературній газеті" (4 липня 1939 р.) і М. Рильського в тій же газеті (16 липня 1939 р.). Рильський писав: "Система декретування, заборон і обмежень, система адміністрування ніяк не може бути корисна для розвитку мовної культури" [70].



Обкладинка праці О. Курило. 1925.

[70] *Шевельов Ю.* Українська мова в першій половині двадцятого століття... — С. 134—135.

Нині серед архівних матеріалів виявлено унікальний документ — лист академіка А. Кримського на ім'я заступника голови Раднаркому УРСР Ф. Редька, в якому вчений відмовляється від своєї участі у роботі Правописної комісії, яку очолював Ф. Редько, на знак протесту проти спланованої русифікації української мови. Вражає сміливість ученого, який в травні 1941 р. (а саме тоді написано лист) наважився виступити проти засад, на яких укладався новий російсько-український словник: «Словник складено, — писав він у листі, — ...із свідомим напрямом систематично покалічити нашу мову, спотворити й перекрутити її структуру. А в державній комісії калічники нашої мови, автори цього антинаукового й тенденційного шкідливого "російсько-російського словника", зовсім не на лаві підсудних у характері провинників, ба на лаві суддів, з правом вирішальних голосів» [71].

Політику внутрішнього зросійщення української мови загальмували політичні події 1939 р. — об'єднання УРСР із західноукраїнськими областями, де вживання української мови відзначалось соціальною й функціональною повнотою і де суспільство чинило сильний колективний опір русифікації.

Доба хрущовської "відлиги". Непослідовністю і суперечливістю в мовно-культурній політиці відзначалась доба хрущовської "відлиги". Десталінізація і лібералізація режиму викликала появу покоління нової української інтелігенції, яка активно виступила в обороні прав української мови.

У цей час було започатковано фундаментальні праці з української мови, літератури, історії ("Історія української літератури" у двох томах, 1950; шеститомна "Історія українського мистецтва", 1966—1968; багатотомна "Історія міст і сіл України", від 1967). Почалася публікація Української Радянської Енциклопедії (з 1957); вийшло україномовне видання "Енциклопедія кібернетики" (1973); в системі АН УРСР з'явилися нові україномовні журнали з природничих і суспільних наук.

У 50—60-х рр. поліпшився стан лексикографічного опрацювання і наукового дослідження української мови. В Інституті мовознавства ім. О. Потебні АН УРСР було підготовлено й видано шеститомний "Українсько-російський словник" (1953—1963), де українська лексика була представлена значно ширше, ніж у "Російсько-українському словнику" 1948 р. Її реєстр становив понад 120 000 слів. На базі шеститомного словника було створено тритомний "Російсько-український словник", що вийшов друком у 1969 р. У цей час тривало укладання великого тлумачного словника української мови, який вийшов у одинадцяти томах протягом 1970—1980 рр. Було видано кілька перекладних словників — двотомний "Польсько-український словник" (1958—1960), "Українсько-англійський словник" (1957), "Французько-український словник" (1955) і "Українсько-французький словник" (1963) та ін.

В Інституті мовознавства АН УРСР, Інституті суспільних наук АН УРСР у Львові, на кафедрах української мови університетів і педагогічних інститутів було розгорнуто дослідження усіх рівнів української мови — фонетики, лексики і фразеології, словотвору, морфології, синтаксису, стилістики. Згодом ці дослідження було систематизовано й узагальнено в п'ятитомному виданні "Сучасна українська літературна мова" (1969—1973).

---

71 *Корогодський Р.* І дороги. І правди. І життя. — Київ, 2002. — С. 240—241.

Академік А. Кримський з групою науковців Інституту мовознавства. 1940.

У ці роки активізувалося вивчення українських діалектів. У відділі діалектології Інституту мовознавства під керівництвом Ф. Жилка почалась робота над укладанням "Атласу української мови" (т. 1—3, 1984—2001), Й. Дзендзелівський підготував і видав "Лінгвістичний атлас говорів Закарпатської області УРСР (Лексика)" (т. 1—3, 1958—1993).

Чимало було зроблено в ділянці вивчення історії української мови, зокрема В. Німчук підготував до видання і дослідив низку пам'яток української мови: "Лексис..." Лаврентія Зизанія 1596 р. (1964), "Лексикон словенороський" Памва Беринди 1627 р. (1961), "Синоніму славенороскую" XVII ст. (1964) та ін.

Під керівництвом О. Мельничука розпочато укладання "Етимологічного словника української мови", набули поширення дослідження ономастикону України.

Цей далеко не повний перелік здобутків 50—60-х рр. у різних галузях мовознавства засвідчує, що наукові й навчально-наукові центри мовознавчих досліджень відродилися після руйнації 30-х рр.

Завдяки спільним зусиллям представників старшого покоління, що пережили передвоєнний терор (Л. Булаховського, Л. Гумецької, Ф. Жилка, М. Жовтобрюха та ін.), і молодших мовознавців, які поповнили лави науковців у 50—60-х рр. (Й. Дзендзелівського, С. Бевзенка, В. Німчука, А. Непокупного, М. Пилинського, Ю. Жлуктенка, В. Русанівського, Т. Назарової, А. Залеського, І. Вихованця, М. Кочергана, Ю. Карпенка, О. Стрижака та ін.), українське мовознавство у деяких ділянках наукових студій досягло високого рівня.

Однак про здобутки цього часу можна говорити лише стосовно наукових сфер, не підвладних ідеологічному диктатові. На об'єктивний аналіз тих мовних проблем або й цілих лінгвістичних галузей, що їх влада трактувала в політичній площині (як походження української мови або стан її функціонування в умовах українсько-російської двомовності), було накладено суворе табу.

Лишались незмінними три головні постулати визначеного в 30-х рр. ідеологічно "правильного" шляху розвитку української мови.

Русифікація неросійських народів Радянського Союзу лишалась головним напрямком національної політики КПРС. Досягнуте на той час звуження комунікативних функцій національних мов у ряді республік створювало ілюзію "добровільної" відмови населення від своїх мов і давало партійній верхівці можливість оголосити російську мову "другою рідною" мовою. Це зробив М. Хрущов у 1961 р. на XXII партійному з'їзді. "Не можна не відзначити, — сказав він у доповіді, — зростаюче прагнення неросійських народів до оволодіння російською мовою, яка стала фактично другою рідною мовою для народів СРСР, засобом їх міжнаціонального спілкування, залучення кожної нації і народності до культурних досягнень всіх народів СРСР і до світової культури. Процес **добровільного** вивчення російської мови, що відбувається в житті, має позитивне значення для розвитку міжнаціонального співробітництва" [72].

Реформа освіти, проведена у 1958 р., ввела в законодавство положення про вільний вибір мови навчання і вільний вибір вивчення другої мови у російських школах, що закріпило панівне становище російської мови в системі шкільної освіти.

Продовжувалася русифікація української науки. Так, в 1962 р. видавництво АН УРСР опублікувало 188 видань українською мовою (60 %) і 122 російською мовою (40 %), в 1963 р. відповідно вже 166 (49 %) і 163 (51 %), в 1964 р. російськомовних книжок уже вийшло 53,5 % (156 назв), а україномовних — тільки 46,5 % (136 назв). При цьому більшість україномовних видань становили праці з гуманітарних наук. В інших наукових галузях запанувала російськомовна книжка. У 1963 р., наприклад, Техвидав (нині "Техніка") випустив 121 книжку російською мовою і тільки 32 українською (зокрема, підручників для вищих навчальних закладів російською мовою — 11, українською — 1) [73].

За кількістю технічно-інформаційних видань рідною мовою Україна посідала останнє місце серед республік колишнього Радянського Союзу [74].

Офіційне мовознавство під проводом академіка І. Білодіда — головного теоретика "гармонійної російсько-української двомовності" виключало саму можливість появи об'єктивного соціолінгвістичного аналізу реальних мовних процесів, що відбувались в УРСР.

Такі дослідження з'явились в колах опозиційної творчої інтелігенції, що ввійшла в історію під назвою "шістдесятників". Провідною ідеєю руху опору 60-х рр. була ідея національно-культурного відродження. Характерною рисою його культурного життя було звернення до спадщини 20-х рр., намагання повернути викреслені імена, опублікувати твори письменників "розстріляного відродження". Налагодженню міжпоколіннєвого зв'язку сприяли й безпосередні людські контакти з тими митцями, яким вдалося вижити в сталінських концтаборах і повернутися в Україну. Такою знаковою постаттю 60-х рр. став Б. Антоненко-Давидович, навколо якого гуртувалась талановита молодь. Великий суспільний резонанс мали виступи Б. Антоненка-Давидовича з різкою критикою мовної політики 30—40-х рр. Не меншого розголосу набуло критичне обговорення проблем стану укра-

[72] *Хрущов М.С.* Про програму Комуністичної партії Радянського Союзу: (Доповідь на XXII з'їзді Комуністичної партії Радянського Союзу 18 жовтня 1961 р.) — Київ, 1962. — С. 80.

[73] *Дзюба І.* Інтернаціоналізм чи русифікація? — Київ, 1998. — С. 120—121.

[74] Там само. — С. 122.

їнської мови на конференції з питань культури мови, що відбулася в Київському університеті в 1963 р. Важко переоцінити ту роль у пробудженні національної свідомості в масово зрусифікованому соціумі, яку відіграла праця І. Дзюби "Інтернаціоналізм чи русифікація?".

Праця І. Дзюби була першим науковим соціолінгвістичним дослідженням реальної мовної ситуації тогочасної України, яке аргументовано спростовувало догму радянського мовознавства про гармонійність російсько-української двомовності. Крім загального аналізу звуження сфер функціонування української мови, автор, спираючись на ідеї В. Гумбольдта, О. Потебні та інших класиків мовознавчої науки, висвітлив і такі замовчувані в офіційному радянському мовознавстві питання, як нерозривність зв'язку мови, культури й національної свідомості, показав згубний вплив денаціоналізації на моральний стан суспільства. Написана переконливо й емоційно, праця "Інтернаціоналізм чи русифікація?", поширювана у численних машинописних копіях, справила колосальний вплив на тогочасного читача.

Шістдесятники порушили питання обмеження лексичного складу української мови і втручання в її внутрішню структуру. Б. Антоненко-Давидович у статтях, опублікованих в газеті "Літературна Україна", журналі "Україна" в 1969—1970 рр., поставив питання про повернення в українську абетку літери "ґ", а також низки вилучених з ужитку слів і граматичних форм. У статті "Літера, за якою тужать" він писав: «Скасування цієї літери (йшлося про літеру "ґ". — *Авт.*) припало на той час, коли вчинено було багато перекручень і збочень, коли з'явились "реформатори" не тільки українського правопису, а й самої української мови, які рішуче виступали, наприклад, проти слова *чекати*, бо, мовляв, є слово *ждати*, — або вимагали викинути слова *щойно*, *тільки-но*, *допіру*, залишивши їхній синонім *тільки що*; природний український вислів "насипати борщу, юшки (чи навіть вина)", який ми подибуємо не тільки в наших класиків, а й у сучасного радянського поета М. Бажана, вони вважали за прояв мовного шкідництва. Наслідки всіх цих дивацьких засобів, що набирали часом анекдотичного характеру, давно вже переборено і виправлено: в шеститомному Українсько-російському словнику, виданому Інститутом мовознавства АН УРСР 1958—1963 рр., ми бачимо всі ці "крамольні" слова й вислови, і вони не викликають тепер ніякого сумніву» [75].

Ці ж питання порушували у своїх виступах І. Світличний, С. Караванський та інші представники опозиційного руху.

Проте невдовзі опозиційний рух інтелігенції було жорстоко придушено, і уже з кінця 60-х рр. влада повертається до практики "об'єктивного процесу зближення націй".

Брежнєвське правління. Процес "зближення націй". У 70—80-х рр. курс на поглинання національних мов панівною російською розгорнувся на повну силу. Посилення русифікації знайшло теоретичне обґрунтування у висунутій Брежнєвим тезі про створення нової історичної спільноти — радянського народу.

Було переведено на російську мову офіційні виступи і документацію партійних і державних установ, усіх міністерств (крім міністерства освіти, де допускалася й українська мова) та ві-

[75] *Антоненко-Давидович Б.* Як ми говоримо. — Київ, 1991. — С. 211.

домств республіканського і союзного підпорядкування.

У 1978 р. вийшла Постанова ЦК КПРС про посилення вивчення та викладання російської мови та літератури, у 1983 р. — Постанова про посилене вивчення російської мови, поділ класів в українських школах на 2 групи та підвищення зарплати вчителям російської мови на 15 %.

Здійснене протягом 70 — першої половини 80-х рр. витіснення української мови із системи освіти ілюструють статистичні дані, які навів міністр вищої освіти УРСР М. Фоменко у звіті про стан україномовної освіти, представленому в квітні 1987 р. На цей час в Україні у 4500 російськомовних школах, що становили менше 22 % загальної кількості, навчалося більше половини всіх учнів. У Києві з 300 тис. учнів українською мовою навчалося тільки 70 тис. [76] Слід, втім, зазначити, що школи з українською мовою навчання, як і школи з російською мовою, були вписані цього часу у жорстко контрольовану державою освітню інфраструктуру і не відчували недостачі в підручниках, посібниках, хрестоматіях рідною мовою. Належною літературою постійно забезпечували мережу бібліотек включно із сільськими.

У 70-х рр. активізувалося витіснення української мови зі сфер вищої освіти і науки. Викладання у всіх вищих навчальних закладах і професійно-технічних училищах було переведено на російську мову. Цей процес не оминув навіть Галичини — традиційного оплоту української мови. На сході й півдні України російська мова остаточно заступила національну в науковому спілкуванні. Різко скоротилась кількість україномовних часописів та інших видань. У 1970 р. було видано наказ про захист дисертацій тільки російською мовою.

Як і в попередні роки, не приділялося належної уваги розвиткові української наукової термінології. Незважаючи на те, що з 1947 р. було видано близько 40 українських і понад 50 російсько-українських і українсько-російських спеціальних словників з різних галузей знань, в українській науці домінувала російська мова. Розвиток наукових терміносистем на національній базі загальмувала також введена в 30-х рр. практика калькування російськомовних термінів.

У цей період набула поширення практика русифікації видань через етап двомовності, коли українське видання паралельно дублювалося російською мовою з мотивацією "збільшення попиту" і поступово зменшувався тираж або й зовсім ліквідовувався україномовний варіант. Наприклад, випуск другого видання УРЕ у 12 томах (1974—1985), на відміну від першого видання, було здійснено паралельно українською та російською мовами з великою перевагою у тиражах російськомовної версії. Цей принцип було застосовано до популярної газети "Вечірній Київ", наукових видань Академії наук УРСР. Так, у 1989 р. із 49 академічних журналів тільки 8 видавались українською мовою, а 3 — двома мовами, інші — російською. На цей же рік із загальної кількості наукових видань було заплановано лише 13 % видань українською мовою [77].

Свою мовну (тобто українськомовну) позицію вдалось втримати таким авторитетним, важливим у структурі соціогуманітарної науки журналам, як "Філософська думка" (видається з 1969 р.), "Український історичний журнал" (видається з 1957 р.), "Економіка

[76] *Субтельний О.* Україна: Історія. — С. 462.

[77] Мовознавство. — 1990. — №1. — С. 5.

Радянської України" (видається з 1958 р.). Українською мовою здійснено такі вагомі видання, як "Енциклопедія народного господарства Української РСР" у чотирьох томах (1969—1972), "Українська сільськогосподарська енциклопедія" у трьох томах (1970—1972), "Енциклопедія кібернетики" у двох томах за редакцією академіка В. Глушкова, (1973, видання, що не мало аналогів на території Радянського Союзу), "Географічна енциклопедія України" у трьох томах (1989—1990).

Між 1969 і 1980 р. кількість україномовних журналів знизилася з 46 до 19 %, між 1958 і 1980 р. відсоток книжок, що виходили українською мовою, впав з 60 до 24 % [78], хоча слід зазначити при цьому, що в показниках абсолютних (кількість випущених примірників та назв) обсяг книг, що видавалися українською мовою, зріс; відносне падіння показників україномовної книги пояснюється передовсім тим, що саме в ці роки українські видавництва активно прилучилися до процесу видання російської класичної та радянської літератури, а також написаних російською мовою наукових праць, створених у різні часи.

Протягом 70—80-х рр. українська мова була витіснена з театрів. Із семи театрів юного глядача лише один львівський театр був україномовним. З 50 театрів-студій, створених в Україні на початку 80-х рр., тільки два були україномовними. Російськомовними були і всі театри музкомедії в Україні [79].

У 70 — першій половині 80-х рр. активізувалась партійна боротьба із західноукраїнськими мовними впливами, які виконували функції захисту від розкладового асиміляційного процесу, що ширився зі Сходу.

Полювання на слова почалося з партійної вказівки В. Щербицького, який у доповіді на пленумі ЦК КП України 17 квітня 1973 р., критикуючи письменників за "відступи від класових, партійних критеріїв в оцінці суспільних явищ і процесів", сказав: "Деякі літератори в своїй творчості відходять від актуальних тем сучасності, проявляють національну обмеженість, засмічують українську мову архаїчними словами та штучними зворотами" [80].

До боротьби за чистоту мови закликав письменників і В. Маланчук у доповіді на партійних зборах Спілки письменників України: "Не можу бодай стисло не зупинитись на питанні, яке повинно особливо турбувати письменницьку громадськість. Йдеться про культуру мови, про мовну майстерність літератури. У творах деяких письменників спостерігається нездорова тенденція до засмічення мови застарілими словами і діалектизмами, цілком надуманими зворотами. Справедливі нарікання читачів викликає і мовний рівень художніх перекладів. Нехтуючи усталеними нормами, деякі перекладачі широко відкрили двері різного роду архаїзмам, полонізмам, галицизмам. Треба поглибити увагу літературної критики, письменницької громадськості до теоретичних проблем радянського мовознавства, посилити боротьбу за чистоту і культуру української мови" [81].

З цього часу в Україні розгортається кампанія боротьби з "архаїзмами, діалектизмами і штучними мовними утво-

[78] *Субтельний О.* Зазн. праця. — С. 462.

[79] *Мушкетик Ю.* Свіжий вітер оновлення: (Доповідь на пленумі правління Спілки письменників України (29—30 листопада 1988 р.) // Наш дім — наш храм. — Київ, 1989. — С. 32.

[80] Комуніст України. — 1973. — №5. — С. 24.

[81] *Маланчук В.Є.* Ідейні джерела літератури // Вітчизна. — 1973. — № 12. — С. 5.

реннями", під гаслом якої з мови оригінальних художніх творів і перекладів усувалась питома українська лексика, передусім західноукраїнська. Слід зазначити, що мовні заборони не обмежувались сферою галицьких мовних особливостей. Жорсткий мовний нормативізм поширювався на все, що виходило за межі суворо регламентованого середнього стандарту.

В цей час, поряд із поширеними в редакціях і видавництвах списками заборонених для цитування авторів, під грифом "для службового використання" були складені й поширені також списки репресованих слів. Проскрипційні переліки лексем та інших мовних особливостей у літературно-критичних і мовознавчих рецензіях стали характерною прикметою цього часу. Так, секретар правління Спілки письменників О. Левада критикував письменників і перекладачів за вживання слів *уподіб, сливе, напозір, позаяк* [82], директор Інституту літератури АН УРСР М. Шамота відносить до "штучних або застарілих" слова *часопис, залюблений, здоровить, відсоток, небавом, набутки, під орудою, сьогодення, на разі, робітня, від дня* та ін., мовознавець П. Плющ виступив з критикою перекладу, в якому вжито слова *либонь, далебі, сливе, рішенець, родимець, багацько, уподіб, довкруж, умирущий, спозарання* та ін., сполучники *котрий, аби* (в значенні "щоб"), деякі прийменникові конструкції ("*сумує з ненатуральності життя*", "*за його приїзду в столиці тільки й розмов було*") тощо [83].

Поетів критикували за високий стиль, метафоричність, що зневажливо кваліфіковано як "претензійні красивості", "рафінована метафоричність", "естетство", сатириків — за низький стиль, що оцінювалось як "мовна невибагливість", "розмовний примітивізм".

Політична кампанія боротьби з "архаїзмами, діалектизмами і штучними утвореннями" знайшла теоретичне обґрунтування у низці лінгвістичних праць. Оголошувалась вимислом, зокрема, наявність у минулому західноукраїнського варіанта літературної мови, заперечувався очевидний факт впливу мовної практики Галичини й Буковини в кінці XIX — на початку XX ст. на формування наукового і публіцистичного стилів української літературної мови [84].

Війна за чистоту мови, за дотримання мовних норм, що її час від часу оголошувало партійне керівництво, мала інше підґрунтя й мотивацію, ніж відомі в історії багатьох мов, особливо загрожених, пуристські рухи. Якщо останні були спрямовані на боротьбу з іншомовними запозиченнями, мотивувались уболіванням за розвиток мови на питомій базі, то радянські мовні чистки фактично були війною із самою мовою. Характерно, що ці "чистки" стосувалися питомої або давно засвоєної лексики і не заторкували слова виразно іншомовного походження. Для ілюстрації достатньо порівняти українську частину лише однієї (першої) сторінки "Російсько-українського словника" 1924 р. (далі РУС 1924), де представлені слова на літеру "А", більшу частину яких становлять іншомовні запозичення, з відповідною частиною "Російсько-українського словника" 1948 р. (далі РУС 1948). РУС 1924 послідовно фіксує по-

[82] Літературна Україна. — 1973. — 29 трав.

[83] Там само. — 27 квіт.

[84] *Белодед И.К.* Язык и идеологическая борьба. — Киев, 1974. — С. 61; *Жовтобрюх М.А.* Взаємодія української літературної мови і діалектів // Мовознавство. — 1973. — №1. — С. 14—15.

ряд з іншомовним словом, ідентичним з російським, своє українське. Так, до рос. *абажур* РУС 1924 дає два українські відповідники — *абажур* і *дашок*, до рос. *аберрация*, — крім ідентичного *аберація*, ще *одхил* і *збочення*, до рос. *абзац* — *абзац* і *уступ*, до *абсентеизм* — *абсентеїзм*, *відсутливість*, до *авантюрист* — *авантюрист*, *авантурник*, *пройдисвіт* тощо.

Натомість РУС 1948 в українській частині подає тільки ідентичні російським відповідники іншомовного походження, вилучаючи всю питому українську лексику, представлену в синонімічних рядах РУСа 1924. Відтак РУС 1948 до російського *абажур* дає єдиний відповідник *абажур*, до рос. *аберрация* — тільки *аберація* тощо.

Таким чином, попри декларації про "вільний розвиток національних культур народів СРСР" і їх "небачений розквіт", радянська мовна політика була спрямована не тільки на обмеження сфер використання української мови, а й на руйнування її основ — лексичних, фразеологічних, граматичних. Далекосяжною метою такої політики було зведення української мови до стану говірки російської мови, що свого часу відвертіше проголошувала імперська адміністрація. Частково владі вдалося досягти своєї мети. Ю. Шевельов, один з небагатьох неупереджених дослідників радянської мовної політики, що провадилась в УРСР у 70-х рр., до ознак, що позбавляли українську літературну мову самостійності, відносив такі, як "широка відкритість для російських вкраплень і структур; накинення російської шкали соціальних вартостей у мові; закритість до позик поза тими, що йдуть з або через російську мову; недорозвиненість технічної й наукової термінології; відсутність міського сленгу; явище суржика й суржикізації" [85].

І все ж, усупереч утискам, українська мова вистояла, зберегла ареал свого поширення і високий ступінь розвитку, в певних відношеннях розвинулася і збагатилася. Велике значення для її унормування і збагачення мав її непохитний і зміцнюваний статус мови літературної, зокрема активне звернення до неї упродовж усього XX ст. як до мови творів красного письменства, мови преси, мови, що попри всі відступи усе ж не сходить із театральної сцени, мови, якою створено вагомі філософські й наукові праці.

Помітне піднесення української мови у XX ст. здійснено в царині художньої творчості. Естетичної досконалості у намаганні пойменувати найширші реалії дійсності й відобразити найтонші переживання людини українська мова набула у творчості М. Рильського, П. Тичини, М. Бажана, Ю. Яновського, О. Гончара, М. Стельмаха, Ірини Вільде, Є. Гуцала, В. Дрозда, П. Загребельного, В. Шевчука, Л. Костенко, І. Драча та багатьох ін. Потужний творчий потенціал мови батьківщини розкрили й представники діаспори, з-поміж яких вирізнялися Є. Маланюк, У. Самчук, І. Багряний, В. Барка, І. Костецький. Помітною, можливо осібною, постаттю вимальовується В. Стус, мотиви й образи творчості якого рішуче виводили його мову поза шаблони мовної стилістики свого часу. У літературі України і діаспори не раз досягалися зразки особливого мовностильового режиму художньо-літературного викладу — у психологічній прозі, в імпресіоністичного ґатунку поезії, в інтелектуальному романі...

Здатність української мови відтворити неосяжну гаму почуттів і думок,

[85] *Шерех Ю.* Так нас навчали правильних проізношеній // Пороги і запоріжжя. — Харків, 1998. — Т. 3. — С. 246—247.

освоєних світовою літературою, засвідчила діяльність визначних українських перекладачів XX ст., серед яких — М. Рильський, М. Терещенко, М. Бажан, Л. Первомайський, М. Лукаш, Г. Кочур, Б. Тен, Д. Павличко, Є. Попович, М. Москаленко, А. Перепадя, І. Костецький, О. Сенюк. Перекладацькому набутку випало виступити в ролі одного з основних чинників розширення виражальних засобів української мови у XX ст., збагачення її лексики, фразеології й синтаксису. Цими здобутками українська мова довела свій потенціал, здатність до розвитку.

Мовна ситуація в сучасній Україні. Політика "перебудови й гласності", розпочата М.Горбачовим у 1986 р., відкрила нові можливості для боротьби за національно-державний суверенітет України, яка розпочалася під гаслами відстоювання прав української мови. За активної народної підтримки і поступливості представників державно-партійного апарату зусилля патріотичної інтелігенції увінчалися прийняттям закону "Про мови в Українській РСР" 28 жовтня 1989 р., з наданням українській мові статусу державної. Згодом (у 1996 р.) це положення було закріплено в ст. 10 Конституції України: "Державною мовою в Україні є українська мова. Держава забезпечує всебічний розвиток і функціонування української мови в усіх сферах суспільного життя на всій території України". Проголошення державності української мови загострило її конфлікт з російською, що мала в СРСР статус "мови міжнаціонального спілкування" і займала панівні позиції в більшості сфер публічного спілкування.

Наприкінці 1990-х рр. активізувалася полеміка щодо можливості надання російській мові статусу офіційної мови при збереженні за українською статусу державної. Конституційний Суд України своїм рішенням від 14 грудня 1999 р. визнав, що в українському законодавстві поняття державна (офіційна) мова має єдине значення: "мова, якій державою надано правовий статус обов'язкового засобу спілкування в публічних сферах суспільного життя в Україні". Він дав офіційне тлумачення статті 10: "Українська мова як державна є обов'язковим засобом спілкування на всій території України при здійсненні повноважень органами державної влади та органами місцевого самоврядування (мова актів, роботи, діловодства, документації тощо), а також в інших публічних сферах суспільного життя, які визначаються законом". Суд відзначив, що українська мова символізує державотворчу роль української нації і є невід'ємним атрибутом поняття "конституційний лад", змінювати який може тільки народ шляхом всеукраїнського референдуму.

Законодавче забезпечення мовної політики не зводиться тільки до вищезгаданих актів. Відповідно до ст. 4 закону "Про громадянство" володіння державною мовою є обов'язковою умовою для набуття громадянства України. Низка законів регулює використання української мови в органах представницької, виконавчої й судової влади, в освіті, науці, інформаційній галузі, сфері виробництва й надання послуг тощо. Наприклад, Закон України "Про якість та безпеку харчових продуктів" забороняє обіг харчових продуктів, які не етикетуються державною мовою. За постановою Пленуму Верховного Суду України № 5 від 12 квітня 1996 р., яка тлумачить закон "Про захист прав споживачів", "надання інформації у технічній документації, на етикетці тощо іноземною мовою без перекладу слід розцінювати як відсутність необхідної інформа-

ції". Широке застосування української мови у владній сфері регламентують закони України "Про місцеве самоврядування в Україні", "Про місцеві державні адміністрації", "Про нотаріат", "Про статус суддів", "Про органи реєстрації актів громадянського стану", "Про Збройні Сили України", різноманітні судові та процесуальні кодекси тощо.

Попри наявність достатньої законодавчої бази, ефективність мовної політики залишається низькою. Занепокоєність громадськості долею української мови має об'єктивні підстави, це видно з результатів низки соціологічних опитувань, підсумованих у дослідженні О. Медведєва "Мовний баланс України" (2007). У ньому прогнозується "зменшення україномовної практики й інерційне продовження русифікації". Прогноз ґрунтується на даних про те, що у віковій групі до 30 років частка тих, хто вважає рідною українську та тих, хто говорить нею, є нижчою, ніж в цілому обсязі наявних даних.

Однією з причин недостатньої ефективності мовної політики в розширенні сфери вживання української мови стала непослідовність дій влади щодо визначення інституційної відповідальності за проведення й наслідки цієї політики. Наприкінці 1990-х рр. у складі Державного комітету в справах національностей та міграції діяв окремий мовний департамент, що виконував функцію центрального органу виконавчої влади в цій сфері. У 2000 р. у зв'язку з проведенням адміністративної реформи його ліквідовано, натомість у структурі Секретаріату Кабінету Міністрів України утворено сектор моніторингу мовної та національної політики і релігій, що проіснував менше року. За указом президента Л. Кучми, з квітня 2001 р. відповідальним за проведення державної мовної політики став Державний комітет телебачення і радіомовлення України. Однак лише в серпні 2003 р. в його складі створено Департамент мовної політики. З вересня 2005 р. головним органом із забезпечення реалізації державної мовної політики в системі центральних органів виконавчої влади стало Міністерство культури і туризму України, в якому створено мовний сектор (з трьох співробітників). Як консультативно-дорадчий орган при Президентові України в 1997—2001 рр. існувала Рада з питань мовної політики, однак її можливості впливати на мовну ситуацію були незначними.

Незалежна Україна успадкувала деформовану мовну ситуацію — потенційне джерело конфліктів у соціомовній сфері. Двомовність в Україні має незбалансований характер, що віддзеркалює постколоніальний стан українського суспільства. Серед етнічних росіян двомовними є лише 13 %, в той час як серед українців цей показник складає 34,4 % при тому, що 19 % українців взагалі спілкуються тільки російською [86].

Співвідношення української та російської мов у галузі освіти, науки, культури, на виробництві, в державних установах та місцевому самоврядуванні, у повсякденному публічному використанні має виразні регіональні особливості. Ці відмінності породжені: 1) пропорціями етнічного складу населення; 2) тривалістю перебування відповідних українських земель у складі Російської імперії чи/і СРСР; 3) наявністю релігійних конфесій, неурядових молодіжних, жіночих, громадських організацій ("Просвіта", "Пласт", "Союз українок" тощо), програмна діяльність

[86] Тут і далі соціологічні дані наводимо з дослідження: *Медведєв О.* Мовний баланс в Україні // Сучасність. — 2007. — № 9. — С. 69—89.

яких пов'язана зі збереженням національної самобутності українського народу; 4) рівнем національної свідомості представників українського та інших етносів.

Здебільшого в соціолінгвістичних публікаціях виділяють три реґіони: західний, південно-східний, центральний. Західний включає Галичину (Львівська, Івано-Франківська, Тернопільська обл.), Буковину (Чернівецька обл.), Волинь (Волинська й Рівненська обл.) і Закарпаття. Українське населення цього реґіону нетривалий час перебувало у сфері домінування російської мови, вирізняється національною самосвідомістю, високою активністю (сьогодні й у минулому) громадських організацій та релігійних конфесій, що відстоювали українські національні права. В етнічному складі населення цих областей українці відчутно переважають.

Південно-східний реґіон включає Дніпропетровську, Донецьку, Запорізьку, Луганську, Миколаївську, Одеську, Харківську, Херсонську області та Автономну Республіку Крим. Українців у етнічному складі суттєво менше порівняно з іншими реґіонами, зокрема, у Криму українці не становлять більшості населення (25,8 %), а в Донецькій та Луганській областях кількісна перевага українців незначна (відповідно 50,7 % і 51,9 %). Від середини XIX ст. і до розпаду СРСР Південь і Схід України були місцем колонізації для представників різноманітних етнічних груп та місцем масових переселень з різних частин Російської імперії та СРСР. На цих теренах наприкінці XX ст. національна свідомість українців перебувала в стадії формування, інституційна підтримка з боку релігійних конфесій і громадських організацій була незначною. Активне вживання української мови збереглося насамперед у сільській місцевості, де проживає меншість (від 26 до 10 %) населення.

Центральний реґіон включає Вінницьку, Житомирську, Київську, Кіровоградську, Полтавську, Сумську, Хмельницьку, Черкаську, Чернігівську області. Етнічні українці складають тут переважну частину населення (85—91 %), і хоча у великих містах російська мова часто переважає, загальний рівень національної свідомості, тяглість національно-культурної традиції, її інституційна представленість суттєво вищі, ніж у південно-східному реґіоні.

Важливим соціолінгвістичним макропоказником є те, що українську мову вважають рідною більшість громадян України в усіх реґіонах: в західному — 93,55 %, в центральному — 83,58 %; у південно-східному (без Криму й Донбасу) — 61,29 %. Лише в субреґіоні Крим—Донбас ті, хто вважає рідною українську, становлять меншість — 22,21 %. На психологічну готовність значної частини наших співвітчизників ідентифікувати себе з українською мовою вказує зростання відсотка тих, хто вважає рідною українську мову. За даними перепису 2001 р. він збільшився на 2,8 % порівняно з 1989 р.

Соціологічні дослідження за 2006—2007 рр. показали кількісне зменшення категорії громадян, які визнають своєю рідною мовою російську (з 33,7 до 25,7 %), й одночасне зростання групи тих, що вважають рідними дві мови — українську та російську (з 15,6 до 21,5 %). Категорія тих, хто визнає рідною тільки українську мову, суттєвих кількісних змін за цей період не зазнала.

У багатьох випадках серйозною перешкодою для розширення функціональної сфери української мови стає брак навичок активного володіння нею,

підсилений небажанням переходу на суржик, що асоціюється з невисоким культурно-освітнім рівнем і сумнівним соціальним статусом. Соціологічне дослідження показує, що вільно або на достатньому рівні українською мовою володіє 86 %, а російською мовою — 92 % громадян України. Попри досить високу статистику освітніх закладів з українською мовою, рівень володіння нею значно поступається рівневі володіння російською. Такі соціологічні дані вказують на потребу якісних змін у системі викладання української мови та використання її в навчальному процесі.

Протягом останнього десятиріччя відбулася суттєва переорієнтація освітніх закладів. У 2005 р. 84,2 % дітей в дошкільних навчальних закладах виховувалися українською мовою, 15,2 % — російською; у середній освіті — 82 % шкіл здійснювали навчання українською мовою, 6,5 % шкіл — російською, 10,27 % шкіл — двомовні або з "класами з українською мовою навчання". За кількістю учнів у 2005/06 навчальному році в цілому по країні співвідношення між українською та російською мовами навчання складало 78,2 % — 20,7 % школярів. Для порівняння, у 1991/92 навчальному році це співвідношення становило 49 % — 50 % (на користь російської мови). Виразно контрастує із середньостатистичними показниками по Україні пропорція української мови в освітніх закладах деяких областей Сходу та Півдня: у Криму російською мовою навчаються 92,5 %, на Донеччині — 70,5, Луганщині — 66, Запоріжжі — 40 % школярів. Для значної частини дітей школа є єдиним місцем, де вони хоча б частково перебувають в українському мовному середовищі. У багатьох випадках, насамперед у міських школах південно-східного й частково центрального регіону, українською розмовляють тільки під час уроків, решту часу діти та вчителі спілкуються російською чи іншою мовою.

У сфері вищої освіти протягом 1995—2000 рр. кількість студентів, які навчаються українською мовою, зросла з 55 до 82 %, а російською — зменшилася з 45 до 18 %. Однак переважання російської мови у вищій освіті й надалі зберігається в Криму (92,7 %), на Донеччині (65,9 %) та Луганщині (56,8 %).

Зауважимо, що в багатьох регіонах, насамперед Лівобережної України, є освітні заклади, які офіційно мають статус україномовних, але навчальний та виховний процеси там здійснюються російською мовою. Непропорційно високим залишається відсоток російськомовної освіти у багатьох областях Сходу та Півдня, а українською викладання ведеться здебільшого в сільських школах.

Важливою подією у сфері суспільного функціонування української мови став меморандум, підписаний у липні 2006 р. між Національною радою України з питань телебачення і радіомовлення та 14 провідними телекомпаніями України про співпрацю, спрямовану на розбудову національного інформаційного простору. Телекомпанії зобов'язалися поетапно збільшувати частку ефірного часу мовлення українською мовою, а також забезпечити поступовий перехід від практики українського субтитрування іншомовних аудіовізуальних творів до їх повноцінного дублювання державною мовою. Передбачалося довести частку українського мовлення в ефірі загальнонаціональних телекомпаній у жовтні 2006 р. до 55 %, а в грудні — до 65 %. Наслідком виконання меморандуму стало відчутне зростання присутності української мови в телевізійному ефірі — до 90 % (при зо-

бов'язанні 75 %), збільшилася кількість дубльованих українською мовою фільмів і передач.

У січні 2007 р. Міністерство культури і туризму України підписало Меморандум із дистриб'юторськими компаніями України й демонстраторами фільмів, відповідно до якого починаючи з 1 лютого 2007 р. фільмокопії іноземного виробництва мали дублюватися, озвучуватися або субтитруватися українською мовою, щоб до кінця 2007 р. довести частку таких фільмокопій до 50 % від загальної кількості на кожний фільм, увезений в Україну. У меморандумі зазначено, що частка дубльованих українською мовою фільмів іноземного виробництва для дитячої аудиторії до кінця року становитиме 100 %.

Домінування російської мови зберігається в періодиці. На україномовні газети припадає тільки 31 % разового тиражу, а на російськомовні — 64 %. За даними Держкомтелерадіо, протягом останнього десятиріччя вага україномовного накладу послідовно скорочувалась (з 47 % в 1995), а російськомовного — зростала (з 47 % в 1995). У 2003 р. на сто українців припадало 46 примірників газет рідною мовою, а на сто росіян, які проживають в Україні, — 386 примірників, або у 8,4 раза більше. За цей же період відсоток україномовного річного накладу журналів скоротився з 70 % в 1995 р. до 19 % в 2005 р. У сегменті так званих глянцевих та спеціалізованих журналів українська мова майже відсутня. Поширенням російськомовної преси охоплені всі без винятку області України, тоді як у деяких регіонах Півдня та Сходу україномовної преси майже немає. Подібну ситуацію спостерігаємо й у сфері книгопоширення: відсоток російських книжок на українському ринку становить приблизно 80 %, а українських — до 20 %.

Навесні і влітку 2006 р. деякі районні, міські та обласні ради Сходу та Півдня України, покликаючись на ратифіковану Україною Європейську хартію реґіональних і міноритарних мов, прийняли рішення про надання російській мові статусу реґіональної. В окремих випадках місцеві депутати у своїх рішеннях не згадували про цей статус, а вдавалися до інших формулювань. Наприклад, Одеська обласна рада проголосила російську мову "мовою міжнаціонального спілкування в реґіоні". Фактично було зроблено спробу використати Хартію як знаряддя витіснення української мови з суспільного життя та роздмухування конфлікту на мовному ґрунті. Насправді Хартія має на меті протилежні цілі — захистити малопоширені місцеві мови, насамперед ті, яким у близькому чи віддаленому майбутньому загрожує деградація та зникнення. Рішеннями судових органів у 2006—2007 рр. постанови місцевих рад щодо надання реґіонального статусу російській мові було скасовано, оскільки порядок застосування мов в Україні визначається не актами місцевих представницьких та виконавчих органів, а Конституцією та законодавством України.

Інновації в системі мови та тенденції її розвитку. Протягом століть українська мова була об'єктом цілеспрямованої русифікації, а в західноукраїнських землях — полонізації. Низький соціальний статус української мови сприяв послабленню її внутрішньої опірності до іншомовних впливів. Епоха глобалізації загострила цю загрозу. Присутність у мовно-інформаційному просторі російської та англійської мов стимулює масове проникнення іншомовних слів у повсякденний і професійний ужиток. Якість українського мо-

влення і далі викликає занепокоєння науковців і широкої громадськості.

Мовознавча полеміка останніх десятиліть вказує на відновлення давнього змагання за лідерство між наддніпрянською і західноукраїнською мовними традиціями. Особливої ваги набуває в цьому контексті теза проф. Ю. Шевельова про "діалектну многоосновність" української літературної мови [87]. Вона стосується не тільки минулого, це принципова настанова, що проектується і на сьогодення.

Наприкінці XX ст. з падінням радянських ідеологічних табу в гуманітарній сфері в літературній мові відбувається часткова переорієнтація нормативно-стилістичних пріоритетів на мовну практику часів української революції початку XX ст. та періоду радянської українізації, що зазнавала системного витіснення в СРСР та збереглася в основних своїх рисах у західній українській діаспорі. Провідною тенденцією в розвитку лексичної та граматичної систем сучасної літературної української мови стає розподібнення з російською мовою. Частково таку тенденцію варто розглядати як спонтанний наслідок здобуття народом політичного суверенітету — пуристичні тенденції посилюються в мовах усіх народів, що звільняються від колоніального панування. З іншого боку, тут присутня й суб'єктивна реакція активних учасників мовного нормотворення (мовознавців, літераторів, журналістів) на багаторічні намагання радянських ідеологічних органів нав'язати українській мові механізм системного уподібнення до російської. Пуристичні зміни позначилися насамперед на граматичній та лексичній системах. Найпомітніші прикмети лінгвістичної пурифікації в граматиці такі:

1. Відбувається активізація форм місцевого відмінка іменників чоловічого роду II відміни на **-ові**, **-еві** (**-єві**) на противагу їх варіантам із закінченням **-у** (**-ю**), рекомендованими в радянські часи, та розширення випадків чергування варіантів місцевого відмінка іменників чоловічого роду II відміни: *в Іраку — в Іраці.*

2. Розширюється сфера вживання закінчення **-у** (**-ю**) замість **-а** (**-я**) в родовому відмінку іменників чоловічого роду на приголосний: *феномену, вишняку, коридору.* Частково ці інновації відображено в нормативних правописних рекомендаціях і зафіксовано в словниках (зокрема, орфографічних), а частково вони виявляють себе в мовній практиці всупереч чинній нормі: *фактору* (правильно *фактора*), *акту* в значенні "офіційний документ" (правильно *акта*), *графіку* (правильно *графіка*) тощо.

3. У ході правописної дискусії, як на засіданнях Національної комісії з питань правопису, так і в численних публікаціях, були неодноразові спроби надати нормативного статусу формам родового відмінка з закінченням **-и** (замість **-і**) для іменників жіночого роду III відміни (*вісти, радости, осени, любови, соли*). Прихильники цієї форми апелювали до її широкого вживання в практиці живого мовлення на більшості українського мовного ареалу (хоча й нерівномірно в деяких діалектних зонах) та вказували на її фіксацію в словниках XIX — початку XX ст. та кодифікацію на початку XX ст. Їх опоненти вважали, що поширення форм на **-і** є виявом тенденції до уніфікації відмінювання іменників жіночого роду III від-

[87] *Шевельов Ю.* Внесок Галичини у формування української літературної мови. — С. 83, 147.

міни та іменників м'якої групи першої відміни [88], відзначаючи, що кодифікація форм на -и викличе ускладнення системи відмінювання, а на рівні суб'єктивного сприйняття звукового образу слів запровадження -и не сприятиме милозвучності. Аргументами на користь закінчення -і є його тривале використання в літературній мові XX ст., а також те, що фіналь -и сприймається значною частиною носіїв літературної мови, насамперед педагогів, як архаїчний, розмовно-просторічний чи діалектний варіант.

4. Спостерігається виразна тенденція до заміщення форм місцевого відмінка з прийменником *по* в конструкціях зі значенням місця руху формами орудного відмінка: *їхати Хрещатиком* (замість *їхати по Хрещатику*), *прогулянка парком* (замість *прогулянка по парку*). Водночас активізуються форми орудного відмінка зі значенням способу дії як альтернатива формам місцевого відмінка з прийменником *по*, які переважали в радянські часи: *переслати електронною поштою, спілкування телефоном* тощо. Усна й писемна практика уживання конкурентних форм далека від усталеності, найчастіше вони співіснують і вживаються паралельно: *повідомили телефоном*, але *повідомити по радіо* (*телебаченню*) тощо.

5. Значно розширив сферу вживання кличний відмінок. У 1990 р. скасовано норму про можливість паралельного вживання форм кличного й називного відмінків у звертаннях, що складаються з імені та імені по батькові (*Іване Макаровичу* і *Іван Макарович*), в іншомовних іменах з основою на г, к, х (*Джеку* і *Джек*) та обмежено деякі інші варіанти дублювання функцій кличного відмінка формами називного. Потребує унормування застосування кличного відмінка в двокомпонентних звертаннях, зокрема там, де наявні назви посад, звань: *сержанте Вітер* чи *сержанте Вітре, професоре Залізняк* чи *професоре Залізняче, бароне Шульц* чи *бароне Шульце, пане посол* чи *пане после* тощо.

6. Відбувається помітне розширення сфери функціонування форм жіночого роду іменників на позначення професій, посад тощо. Донедавна вони сприймалися здебільшого як елементи просторіччя та побутового мовлення (*директорка, менеджерка*), проте останнім часом форми на зразок *лідерка, конгресменка, прем'єрка* дедалі активніше вживаються в засобах масової інформації й поступово втрачають маргінально-просторічне забарвлення.

7. Звужується практика використання імені по батькові як форми, що притаманна радше російській, ніж українській лінгвокультурній традиції. Цьому сприяє й загальна демократизація стилістики спілкування, орієнтованої на зменшення психологічної дистанції між співрозмовниками.

У сфері власних назв намагання відмежуватися від практики радянських часів мають свої специфічні вияви. Тут діють дві протилежні тенденції. З одного боку, це лінгвістичне очуження іншомовних онімів шляхом фонетичного цитування. Насамперед це позначається на російських іменах, наприклад: *Дмітрій Волкогонов, Ніколай Бердяєв* тощо. З іншого боку, це орфографічна і граматична українізація іншомовних онімів: ***Ганна Горенко*** (про Анну Ахматову), *Ганс* ***Християн*** *Андерсен, Севастопіль*, відмінювання назви *Торонто* (*в Торонті, з Торонта*) тощо.

[88] Див.: *Шевельов Ю.В.* Про критерії в питаннях українського офіційного правопису // Український правопис: так і ні. — Київ, 1997. — С. 72—73.

Загальне зростання кількості конкурентних варіантів [89] несе в собі елементи як позитивного (повернення в ужиток органічних українських одиниць), так і негативного (дестабілізація мовної норми) впливу на мовну систему й мовну ситуацію. За цих обставин зростає потреба в продуманій і виваженій мовній політиці в галузі нормотворення й регулювання інноваційних явищ у системі літературної мови.

Характерною особливістю української літературно-публіцистичної практики кінця XX ст. стало часткове переформатування жанрів та інтенсифікація взаємного проникнення стилів, з яким пов'язана мода на так звану інтертекстуальність. В орбіту літературного мовлення втягується дедалі більше розмовних елементів. Це значною мірою зумовлено зростанням суспільної ваги усного різновиду літературної мови. У літературній творчості письменників стає модним уживання діалектних форм, елементів сленгу, слів іншомовного походження. На сторінки друкованих видань дедалі більше потрапляють не тільки лексичні діалектизми (*вар'ят, кнайпа, кобіта*), але й фонетичні та морфологічні говіркові особливості, на зразок *беріг, мід, додоми, яко, сидю* (замість літературних форм *берег, мед, додому, як, сиджу*).

Лібералізація норм суспільного життя найвідчутніше позначилася на мові ЗМІ та художньої літератури. Намагання авторів оновити й розширити арсенал експресивних мовних засобів, показати стилістичну емансипованість через наближення до мовних уподобань частини читацької аудиторії призводить до зменшення дистанції між розмовною і писемною мовою. У пресі зросла частотність стилістичного використання елементів просторіччя (*рехворми, заграниця*), вульгаризмів (*тюряга, тьолка, йолки-палки*) та стилістично зниженої лексики.

Стилістично знижена лексика широко використовується як засіб натуралістичного (на думку самих авторів — об'єктивного) зображення мовної дійсності. На межі XX — XXI ст. зросло використання суржику як засобу створення комічного ефекту. З гумористично-літературного жанру й публіцистики він поширився в тексти популярних шлягерів, а для деяких представників масової культури став однією з ідентифікаційних ознак. Уживання вульгаризмів як засобів епатажу, що спочатку було одним із засобів індивідуалізації мовлення персонажів літературних творів, швидко поширилося на публіцистику, а згодом проникло й у публічне мовлення представників вищих органів представницької влади. Це згубно позначається на культурі писемного літературного й усного публічного мовлення.

Помітні зміни відбулися в розвитку наукової термінології. З часу здобуття Україною незалежності побачили світ понад 600 термінологічних словників різноманітних типів: універсальні, багатогалузеві, галузеві й вузькогалузеві, одно-, дво- й багатомовні, навчальні, тлумачні, енциклопедичні тощо. Поряд з професійними мовознавцями-лексикографами у створенні цих словників взяли участь представники відповідних фахових середовищ: медики, фізики, економісти, мистецтвознавці тощо. Зріс інтерес до заборонених у радянські часи словників 20 — початку 30-х рр., термінологічних напрацювань Науково-

[89] Докладніше див.: *Тараненко О.О.* Сучасні тенденції до перегляду нормативних засад української літературної мови і явище пуризму // Мовознавство. — 2005. — № 3/4. — С. 85—104.

го товариства імені Шевченка, Інституту наукової мови ВУАН, українських термінологічних видань діаспори, частину цих словників перевидано.

Однією з характерних особливостей сучасної української термінології є тенденція до поступового витіснення з ужитку активних дієприкметників теперішнього часу, використання яких зросло в радянський період внаслідок впливу російської мови. Натомість набувають поширення прикметникові форми (*ізолювальний, моделювальний*), описові конструкції на зразок *матеріал, яким ізолюють* (замість *ізолюючий матеріал*). Як еквіваленти термінологічних словосполучень за участю активних дієприкметників використовують іменники з суфіксом **-ач**: *зчитувач* (замість *зчитуючий елемент* чи *пристрій*), *блокувач* (замість *блокуючий елемент* чи *пристрій*) тощо. Попри зазначену тенденцію до розподібнення з російською мовою, фахівці галузевих термінологій вважають за доцільне в деяких випадках зберігати активні дієприкметники як засіб диференціювання термінологічних відтінків значення (*іонізувальний — іонізуючий*).

Зміни в розвитку української наукової і фахової мови, що загалом справляють позитивний вплив на мовне життя нації, супроводжуються й певними ускладненнями. Найпомітнішим серед них є зростання дублетності, що особливо небажано в термінології. В ідеалі термін має бути однозначним і безваріантним. Однак частина укладачів термінологічних словників розглядає сучасний стан української професійної мови як перехідну стадію на шляху очищення від чужорідних нашарувань. Вони свідомо йдуть на лексикографічну фіксацію дублетних варіантів (*підшипник — вальниця, болт — прогонич*) для того, щоб термін остаточно усталився шляхом природного відбору, витіснивши свого конкурента. Частково поділяють такі погляди й автори державних термінологічних стандартів. У багатьох випадках це призводить до неоднозначності наукового вислову, термінологічної плутанини, що не тільки завдає шкоди повноцінній комунікації, а й підриває авторитет української мови в науковому вжитку.

Найпродуктивнішим джерелом інноваційних явищ останнього двадцятиліття стало інтенсивне проникнення в систему української мови англізмів. Це міжнародне явище, викликане насамперед глобалізацією, супутником якої в більшості країн є дво- чи багатомовність. Воно позначається на словниковому складі мови, її морфології та синтаксисі й частково на звуковій системі. Мовна інтервенція здійснюється через телебачення й радіо, пресу, масову культуру, Інтернет, інформаційне обслуговування споживчого ринку, зокрема рекламу. Глобалізаційні впливи стають дедалі помітнішими в системі освіти. Цьому сприяє вивчення в середній та вищій школі інформатики та англійської мови, зростання ролі Інтернету в освіті. Набуває поширення система дистанційного навчання і тестування через Інтернет, що не знає міжнародних бар'єрів, крім мовного.

Сферами найширшого проникнення англізмів є молодіжний жаргон: (*крейзуха, хелпонути*), ділове мовлення працівників іноземних представництв та українських фірм чи організацій, що підтримують з ними регулярні ділові контакти (*CV, аплікація, дедлайн, кешнути*), політичний лексикон (*саміт, лідер*), науково-технічна термінологія (*інтерфейс, дифракція*), лексикон масової культури, модної індустрії, дизайну тощо (*фронтмен, рімейк, сіквел*).

Основними причинами масового притоку лексичних запозичень є:

1. Потреба в найменуванні нового об'єкта, явища (*пентхауз, маркетинг*).

2. Потреба в розмежуванні змістовно близьких, проте відмінних понять (*паб, фаст фуд, лаунж-бар*).

3. Наявність в англійській мові розгалужених терміносистем, що активно впливають не тільки на професійне мовлення, а й на загальномовну практику. Слова *браузер, гігабайт, інтерфейс, стрімер* і т. п., що донедавна були відомі здебільшого фахівцям з комп'ютерної техніки, сьогодні стали звичною частиною молодіжного і навіть дитячого лексикону, починаючи з дошкільного віку.

4. Соціально-психологічні причини: сприйняття іншомовного слова як престижнішого: *стронгмен* "богатир, силач", *спікер* "голова представницького органу влади, зокрема Верховної Ради України".

5. Дія принципу мовної економії, що виявляється в конкуренції стислих номінативних одиниць англійської мови із менш компактними слов'янськими назвами: *юзер* "користувач"; *байк* "велосипед, мотоцикл".

6. Українсько-англійський білінгвізм чи частковий білінгвізм представників певних соціальних прошарків (наприклад, працівників міжнародних фірм) і пов'язана з ним практика спонтанного перемикання кодів.

7. Тенденція до розподібнення з російською мовою та пошук альтернативи цій мові як джерелу інновацій; використання одиниць англійського походження як альтернативи русизмам чи словам, що сприймаються як русизми (*гелікоптер* замість *вертоліт, мапа* замість *карта* і т.п.).

Більшість запозичень потрапляє до української мови шляхом транскрипції англійського прототипу, тобто імітації звукової форми англійського слова: його записують українськими літерами (*хот-дог, рімейк, сіквел*). Рідше використовується транслітерація — імітація графічної форми (*ксерокс, дербі, клерк*). Менш поширеним способом запозичення є калькування, тобто покомпонентний переклад. Розпізнати іншомовну природу калькованої одиниці здебільшого можуть тільки ті, хто достатньо добре володіє іноземною мовою, більшістю користувачів вона сприймається як органічний елемент рідної мови: *відмивання грошей* (від англ. money laundering); *працеголік* (від англ. workaholic), *наживо* (від англ. live) тощо.

Різновидом лексичних запозичень є розширення семантики питомих українських слів чи натуралізованих в українській мові запозичень (так зване семантичне калькування). Прикладом може бути іменник *виклик*, що під впливом англійського слова challenge "виклик", набув значення "суспільно значуще завдання, що потребує нагального вирішення".

Іншомовні лексичні вкраплення створюють сприятливий ґрунт для проникнення граматичних англізмів. Найпомітнішим явищем є невідмінюваність слів, що зберігають англійську орфографію: "Кожен сьомий українець обирає Lada"; "Легко з Nokia" (реклама) і т. п. Найчастіше в ролі орфографічно гетерогенного елемента виступає власна назва. Латинська графіка представлена не тільки в назвах іноземних фірм. Записані латинкою, найчастіше англійські назви мають багато підприємств, створених в Україні.

Під впливом англійської мови набуває поширення атрибутивне використання іменника в препозиції до означуваного слова: *SMS-знайомства, Java-програміст, офіс-менеджер, високо-*

якісний dial-up доступ, он-лайн магазин тощо. При цьому атрибутивний елемент може залишатися в латиноалфавітній формі чи бути орфографічно українізованим. Тому в багатьох випадках провести чітку межу між змішуванням і перемиканням кодів непросто. Характерним прикладом змішування кодів є застосування англійської флексії -'s (показника присвійного відмінка) у назві ресторану швидкого обслуговування *"Ростик'с"* — буквально "той, що належить Ростикові" під впливом McDonald's.

Значна інтенсивність іншомовних запозичень, частина яких потрапляє в текст в орфографічно неадаптованому вигляді, розхитує мовну норму, знижує поріг чутливості до її порушень. Водночас цей процес дає імпульс оновленню і збагаченню лексичного складу української мови, розвиткові словотвірної і граматичної систем, загальному зростанню її ресурсу та розширенню функціональної сфери.

Українська мова в Новому Світі. Українська мова має певне поширення також у Росії, Польщі, Словаччині, Румунії, Бразилії та ін., у місцях компактного проживання українців та в культурних осередках іммігрантів. Історично склалося так, що найтривкіші інституційні основи вона здобула у країнах Північної Америки.

Основу української громади, що виникла в США і Канаді наприкінці XIX ст., складали вихідці з західноукраїнських земель: Закарпаття, Лемківщини, Галичини та Буковини. Спочатку в емігрантів, носіїв різних локальних говірок, не було єдиної національної і мовної свідомості. У старому краї питання ідентичності для багатьох зводилося до розмірів села, а щодо мови вживалося означення "говорити по-нашому". Більшість не мала уявлення про якийсь загальноукраїнський мовний стандарт. Різні етнічні спільноти емігрантів прагнули втягнути вихідців з українських земель у сферу свого культурного впливу. Особливо активними були прихильники промосковського, прословацького і промадярського напрямів.

Завдяки діяльності української преси, національних організацій та культурно-освітніх закладів у емігрантському середовищі сформувалася національна спільнота. Давня самоназва *русин* на початку XX ст. поступилася новішій *українець*, а *руська мова* стала називатися *українською*. Поняття *рідна мова* вийшло за межі локальної говірки і стало асоціюватися з мовою багатомільйонного українського народу (від Сяну до Дону). Проте частина етнічних українців-русинів, переважно походженням із Закарпаття та Пряшівщини, виступили за визнання їх окремим слов'янським народом і далі користувалися в побуті та видавничій діяльності локальними говірками. Спроби виробити й кодифікувати на їхній основі єдину "русинську" мову тривають донині.

Хоча порівняно з іншими країнами, в США й Канаді було небагато обмежень на громадське й приватне застосування національних мов, асиміляцію національних меншин пришвидшила ідеологія "плавильного казана" (melting pot), що набула поширення в першій половині XX ст. Її вплив на етнокультурну та лінгвістичну лояльність відчутний і сьогодні. У другому й наступних поколіннях поняття *рідна мова* не для всіх означає мову дитинства (першу мову). З опитаних у 1994 р. уродженців США, що говорять по-українськи, рідною мовою назвали українську 53 %, українську й англійську водночас — 35 %, англійську — 12 %.

За сферою використання в мові українців США і Канади можна виділити такі функціональні різновиди: 1) **писемна мова** — мова більшості книжок та періодичних видань, що відрізняється від літературного стандарту сучасної України лише деякими особливостями правопису та незначними відмінностями нормативної лексики; 2) повсякденна **розмовна мова** із вкрапленнями діалектизмів, американізмів, полонізмів, русизмів тощо; 3) **просторіччя**, у якому багато фонетичних, граматичних, лексичних помилок та недоречностей, зумовлених впливом англомовного довкілля, а також плутанням слів і граматичних форм нормативної української мови зі специфічними діалектними формами, полонізмами та русизмами.

Мову деяких газет і журналів, що орієнтовані на масового читача, можна назвати розмовно-писемною. Дописувачі з різних міст і навіть різних країн, надсилаючи свої матеріали, сподіваються на їх опублікування з якнайменшим втручанням в авторський текст, тому певна строкатість мови є загалом сподіваною. Особливо близькі до розмовної мови дописи читачів у розділі редакційної пошти.

Словниковий склад, деякі фонетичні та граматичні особливості писемної і особливо розмовної мови та просторіччя мають виразне західноукраїнське забарвлення з відтінком архаїчності, зумовленої тривалою відірваністю заокеанської громади від історичної батьківщини.

Носіями просторіччя є переважно представники другого й пізніших поколінь. У художній літературі та публіцистиці просторіччя використовується для стилізації авторської розповіді чи змалювання мовного портрета персонажа. Широку палітру мовних шаржів і карикатур подав Едвард Козак на сторінках гумористичного журналу “Лис Микита”.

Попри критичне ставлення до просторіччя, яке іноді змальовується як американський різновид суржику, не слід ігнорувати його важливу функціональну роль. Для багатьох це засіб подолання страху перед мовою. Тому, хто не досить упевнено володіє українською, доводиться вибирати одне з двох: або розмовляти так, як він уміє, або ж не спілкуватися цією мовою зовсім, остерігаючись критики (чи самокритики) за її недостатню чистоту.

Більшість тих українців північноамериканської діаспори, які ще володіють українською мовою, двомовні. Деякі з них, насамперед емігранти першого покоління, здатні користуватися англійською мовою в обмеженому обсязі. Психолінгвістичною опорою українсько-англійської двомовності є українська одномовність, якої діти зазнають в українських родинах, насамперед у ранньому віці. Спілкування з англомовними ровесниками й активна пізнавальна діяльність англійською мовою за короткий час не лише перетворюють одномовну дитину на двомовну, а й змінюють співвідношення в активному користуванні мовами. Для багатьох дітей через спілкування зі старшими братами й сестрами шкільного віку, навіть в українсько-українських сім’ях родинна двомовність починається так рано, що вони майже не зазнають у дитинстві української одномовності. Мова меншини зберігає шанси на тривале виживання доти, доки існують комунікативні ситуації одномовності, тобто доки є можливість спілкування з тими, хто не знає чи свідомо уникає англійської мови. Цьому сприяє й підтримання зв’язків з історичною батьківщиною (листування, особи-

сті зустрічі, поїздки в Україну, українська преса і література тощо).

Зміна поколінь, зростання кількості змішаних шлюбів, географічна мобільність населення ведуть до зменшення участі покоління батьків (і дідів) у мовному вихованні дітей, стає помітною тенденція перекладати відповідальність за нього на школу. Змінюється сам підхід до навчання української мови: ставиться питання про те, чи діти мають опановувати її в обсязі, необхідному для повсякденного спілкування, чи лише в обмеженому обсязі, як символ своєї етнічної належності, оскільки саме користування мовою стає принагідним.

У повсякденному спілкуванні за участю двомовних співрозмовників поширеним явищем є перемикання в потоці мовлення з однієї мови на іншу. Воно відбувається не тільки на межі окремих фраз, а й усередині речення, наприклад: "*Ви самі будете здивовані, what the consequence will be*"; "*Ми робимо це consciously*". Поширеними англомовними вкрапленнями є вставні слова та конструкції, на зразок *come on; you know; let me see* тощо.

Двомовність створює сприятливі умови для інтерференції — впливу граматичних, фонетичних та лексико-семантичних явищ англійської мови на українську. Фонетична інтерференція притаманна насамперед представникам другого й наступних поколінь. Вона найчастіше виявляється в заміні українського гортанного [г] англійським фарингальним [h], українського сонорного дрижачого [р] англійським сонантом [r], українських передньоязикових проривних [т], [д] англійськими альвеолярними [t], [d], у пом'якшенні українського африката [дж] та енергійнішій вимові приголосних перед голосними.

Граматична інтерференція помітна насамперед у просторіччі й у розмовній мові. У писемній мові, де її значно менше, вона переважно позначається на відмінюванні іншомовних слів, особливо власних назв, що часто вживаються без відмінкових закінчень: *табір СУМ в Елленвіл, поза Лос Анджелес, злет молоді в Льос Анджелес* тощо.

В усному мовленні граматична інтерференція частіше спостерігається в представників другого й пізніших поколінь. Ідеться насамперед про помилки, викликані нехтуванням українськими граматичними категоріями й формами, що відсутні в англійській мові: *твій життя, ви бачили нова виставка* тощо. Вплив англійського синтаксису виявляється в розширенні вживання форм пасивного стану: *гонка озброєнь має бути запобіжена, адміністрація є атакована з двох боків*; у використанні словосполучень іменник + іменник під впливом англійських конструкцій з герундієм: *зробив пропозицію покінчення страйку*; у використанні безприйменникових сполучень замість прийменникових: *президентський кандидат* "кандидат у президенти"; у заміні одного прийменника іншим: *вони є на списку* "вони є в списку" та ін.

Показником лексико-семантичної інтерференції є наявність у всіх функціональних різновидах мови помітної кількості американізмів. Американізми — це елементи різних рівнів структури мови (фонетичні явища, граматичні форми, морфеми, слова й словосполучення та їхні структурні моделі, елементи значення, синтаксичні конструкції), запозичені мовною практикою українців з англійської мови США й Канади. Якщо лексичні американізми зустрічаються в усіх функціональних різновидах мови, то фонетичні та граматичні — насамперед в усному мовленні, особливо в просторіччі. В

Україні більшість запозичень з англійської мови вважають англізмами. Як американізми сприймаються насамперед слова, яким притаманний локальний американський колорит (*ковбой, хот-дог, кока-кола*) і похідні від американських власних назв та імен (*Вотергейт, Діснейленд, МакДональдс*).

В останні десятиліття чимало англізмів увійшло до складу літературної української мови (*джинси, комп'ютер, рейтинг*), частина з них залишається поза її межами — у просторіччі (*бакси, секонд-хендовий*), у молодіжному сленгу (*лузер, крейзуха*), у професійних жаргонах — комп'ютерному (*онлайновий, софт*), журналістському (*праймтайм, рімейк*) та ін.

Інтенсивність і характер контактів між англійською та українською мовами в діаспорі США і Канади відмінні від тих, що існують в Україні. Природно, що американізми в мовній практиці українців діаспори часто не збігаються з англізмами, які побутують в Україні. Термін "американізм" поширюємо насамперед на ті одиниці англійського походження, що відрізняють мовну практику діаспори від практики України. Серед лексичних американізмів можна виділити такі основні типи:

• одиниці, звукові форми та значення яких збігаються з англійським прототипом: *гай-скул* "середня школа", *давн-тавн* "центр міста", *овертайм* "понаднормовий робочий час", *ДП* "переміщені особи" і под.;

• одиниці, що утворилися від англійської основи шляхом додавання українських закінчень чи афіксів: *майна* "шахта, копальня", *компетиції* "змагання", *шеровець* "власник акцій", *абсентуватися* "бути відсутнім", *адоптування* "усиновлення", *нуклеарний* "ядерний" тощо;

• слова й вирази англійського походження, що вживаються в Україні і в діаспорі з різним значенням чи з різними елементами значення: *позиція* "посада" (*призначений на цю позицію*), *чемпіон* "поборник" (*чемпіон української справи*), *фільм* "плівка" (*покриті тонким фільмом*), *декорувати* "нагороджувати" (*декорували бронзовою відзнакою*);

• семантичні американізми — слова й вирази неанглійського походження, що набули в діаспорі нового значення чи нових елементів значення під впливом англійської мови: *вогонь* у значенні "пожежа", *випадок* у значенні "нещасний випадок" (accident), *я оцінюю* у значенні "я вдячний" (I appreciate) тощо;

• орфографічні та орфоепічні американізми — слова, що в діаспорі й в Україні мають різне звучання й написання, хоча виникли з того самого англомовного прототипу й мають однакове значення: *фарма* (ферма), *Тексас* (Техас); у просторіччі та розмовній мові (іноді в пресі) зустрічаються словоформи *каледж* (коледж), *Джан* (Джон) тощо;

• одиниці, що виникли внаслідок покомпонентного перекладу англійських прототипів: *короткі години* "скорочений робочий день", *домашні справи* "внутрішні справи", *так довго як* "доти поки" і т. п.

Найвища частота використання американізмів у просторіччі, найнижча — в писемній мові. У мовній практиці діаспори американізми співіснують з українськими словами, що позначають ті самі поняття (*адоптувати* й *усиновити*, *ґрадуант* і *випускник*, *лайсенс* і *дозвіл*, *конвенція* і *збори* тощо). Іноді трапляється, що й одні, й інші зустрічаються в мові тієї самої людини чи в тому самому друкованому виданні. Зловживання запозиченнями є ознакою недо-

статнього володіння літературною мовою й критично оцінюється в наукових і популярних виданнях як у діаспорі, так і в Україні.

Проникнення в мовну практику значної кількості американізмів викликає в частини мовців спротив, що живить таке явище, як пуризм — намагання будь-що позбутися іншомовних елементів. Пуристичні словоформи виникали в минулому і з'являються в наші дні на заміну як порівняно недавніх, так і досить усталених запозичень: *копач* (шахтар), *кошиківка* (баскетбол), *копаний м'яч* (футбол), *змагун* (спортсмен), *прозірка* (слайд) тощо. Структура деяких іншомовних слів зазнала пуристичного втручання частково, наприклад: *суперкрамниця* (супермаркет), *спортовець* (спортсмен). Пуристичного забарвлення набувають загальновживані слова, якщо їх починають використовувати як терміни в науковому чи фаховому вжитку, наприклад, *цідило* (в значенні "фільтр"), *чисельник* (в значенні "комп'ютер"); те саме відбувається з історизмами, що застосовуються до сучасних реалій, особливо іноземних, наприклад, *сотник американської армії* (у значенні "капітан").

Пуристичний підхід часто застосовують вибірково: збереження в мовній практиці запозиченого слова залежить від того, збігається воно чи не збігається з російською назвою відповідного поняття. Наприклад, на противагу поширеному в Україні слову *аеропорт*, вживається *летовище*. Водночас у діаспорі віддається перевага американізмові *гелікоптер*, оскільки слово *вертоліт* зберігає сліди російського впливу. Анатоль Вовк у "Вибірковому англійсько-українському словнику з природознавства, техніки і сучасного побуту" (Нью-Йорк, 1982), з одного боку, пропонує слово *бампер* замінити на *зударник*, а з іншого — радить замість радянської кальки *телебачення* запровадити *телевізія*, замість *прального порошку* — *детерґент* тощо. Таким чином, пуризм, продиктований зрозумілим прагненням звільнитися від наслідків іншомовної агресії, нерідко призводить до залежності від іншої іноземної мови.

Більшість видань діаспори орієнтуються на норми так званого харківського правопису, який був чинним в Україні в 1928—1933 pp., і на орфографічний словник Г. Голоскевича. Це відрізняє діаспорні видання від більшості видань з України, які дотримуються так званого київського правопису.

Через суб'єктивні вподобання видавців і поверхову обізнаність авторів та редакторів з "харківським" правописом уніфікованість правописної практики в діаспорі невисока. На сторінках різних видань, а іноді й у тому самому виданні, трапляються дублетні форми: *ґазета* й *газета*, *ґімназія* й *гімназія*, *Чикаґо*, *Чікаґо* й *Шикаґо*, *Дітройт* і *Детройт* тощо. Невідмінювані (за Г. Голоскевичем) іншомовні назви на -о, нерідко отримують відмінкові закінчення: *переговори з Сан Франсіском*, *люди з Чікаґа*, *відбулося в Чікаґу*, *для Шикаґа;* з ними співіснують (часто в тому самому виданні) й невідмінювані форми: *зустріч в Чікаґо*, *конґрес у Сан Франсіско* тощо. Передрук у діаспорній пресі газетних матеріалів з України, написаних за "київським" правописом, збільшує орфографічну строкатість і сприяє звиканню читацького загалу до альтернативних лексико-граматичних форм.

З кінця 1980-х pp. в Україні стали доступними діаспорні видання та періодика, почастішали особисті зустрічі з заокеанськими українцями. Мовна практика діаспори стала справляти вплив на мову в Україні. Це виявляється

в дискусії з питань правопису, позначається на орфографії деяких видань, що віддають перевагу словоформам, характерним для діаспори: *етноґрафія, катедра, матеріял* тощо. Знайомство журналістів з мовною практикою діаспори сприяє популяризації через засоби масової інформації слів, що донедавна були мало відомі широкому загалові: *летовище, мапа, речник, світлина, слухавка* тощо. Професійні контакти науковців діаспори та України позначилися на лексиконі галузевих термінологічних словників, насамперед тих, що опубліковані в Західній Україні. Зі свого боку, літературна мова України також справляє вплив на усне й писемне мовлення українців діаспори.

Державний статус української мови підняв її престиж і зупинив процес денаціоналізації українців. На початку 90-х рр. було чимало зроблено для розширення функції державної мови. Вона була впроваджена в адміністративно-управлінську сферу, систему освіти, активізувалось її вживання в інших галузях суспільного життя. Однак непослідовність щодо розширення функцій української мови, відсутність чіткої мовно-культурної політики і механізмів контролю за виконанням Закону про державність української мови зумовили послаблення її позицій. Труднощі відновлення українського мовно-культурного простору і розширення соціальної бази української мови, які були деформовані зросійщенням частини етнічних українців, поступово долаються. Останнє має забезпечити реалізацію об'єднавчої функції української мови як державної — функції консолідації українців та етнічних меншин у межах Української держави.

Отже, сучасна мовна ситуація України кардинально відмінна від ситуації початку XX ст. Нині маємо розвинену літературну мову, здатну обслуговувати всі сфери суспільного життя, але у великих містах, включаючи столицю, відсутнє повноцінне побутування живих форм розмовного мовлення. Як зазначено в одному з курсів сучасної української літературної мови, "українська мова залишається поки що мовою з обмеженими комунікативними функціями, що суперечить її внутрішньоструктурним і власне функціональним можливостям, зокрема таким, як лексичне багатство, наявність необхідних термінологічних систем, гнучкість морфологічних і синтаксичних виражальних засобів, широкі можливості стилістичної диференціації текстів тощо" [90].

Сучасна українська літературна мова є високо розвиненою, стилістично диференційованою поліфункціональною мовою з багатим лексичним запасом, широкою синонімікою лексичних засобів, усталеною граматичною будовою. Вона складається з розмаїтих функціональних стилів, що мають свою сферу побутування і специфічні виражальні засоби. До функціональних стилів сучасної української мови належать конфесійний, художній, науковий, інформаційно-публіцистичний, офіційно-діловий, епістолярний, розмовно-побутовий, інтернет-комунікації.

Попри руйнування, яких зазнала українська мова у XX ст., вона зберегла повновартісним і розвинула такий надзвичайно важливий у житті суспільства і мови стиль, як художній, що є одним із базових у стильовій системі. Художній стиль найбагатший на засоби вираження, головна його роль — культуротворча. Відомий вислів Гайдеггера "Мова, яка прагне охопити буття в усій йо-

[90] Сучасна українська літературна мова / За ред. А.П. Грищенка. — Київ, 1993. — С. 3.

го повноті, перетинає кордони вічності" стосується передусім літературної мови. Ці слова цілком можна віднести і до української мови. Її літературна форма розвинена, багата і досконала.

Як кожна розвинена національна мова, українська мова побутує не тільки у формі загальнонаціонального літературного стандарту, а й зберігає такі різновиди нелітературного усного мовлення, як територіальні діалекти. Сучасна українська мова має три наріччя: північне, південно-західне і південно-східне. Межа між північним і південним наріччям проходить приблизно по лінії Володимир-Волинський — Луцьк — Рівне — Новоград-Волинський — Житомир — Фастів — Переяслав-Хмельницький — Пирятин — Конотоп, а між південно-західним і південно-східним — по лінії Фастів — Ставище — Тальне — Первомайськ — Роздільна [91].

Північне наріччя утворюють східнополіський, середньополіський і західнополіський діалекти; південно-західне наріччя — лемківський, надсянський, закарпатський, покутсько-буковинський, гуцульський, бойківський, наддністрянський, волинський, подільський діалекти; південно-східне наріччя — середньонаддніпрянський, слобожанський, степовий діалекти.

Сучасній добі притаманні значні зміни в характері мовної диференціації. Якщо на початку XX ст. процеси функціонального розширення і нормалізації літературної форми української мови спиралися передусім на багатий словник місцевих говірок, як і на відбір певних діалектних морфологічних, словотвірних і синтаксичних рис, то в наш час відбувається зворотний процес — літературна мова дедалі активніше впливає на діалекти. Цьому сприяють такі позамовні чинники, як сучасна інтенсифікація зв'язків між різними територіями, міграційні процеси, поширення літературного стандарту в системі освіти, засобах масової інформації, масовій культурі.

Незважаючи на певну нівеляцію діалектних рис під впливом літературної мови, деякі з них зберігаються в активному вжитку, лишаючись одним із джерел збагачення лексичної системи літературної мови, причому найбільше відкритим до діалектних впливів залишається художній стиль.

На жаль, про природність процесів взаємодії діалектів і літературної мови, що відбувається на гомогенній мовній основі, можна говорити лише стосовно західноукраїнського ареалу. В східно- й південноукраїнських регіонах, де міський розмовний варіант української літературної мови витіснено російською, органічність взаємозв'язків між літературною мовою і діалектами порушена. Замість взаємодії місцевих говірок і загальнонаціонального стандарту відбувається змішування двох різних мов — української і російської, внаслідок чого виникає гібридна субмова, так званий суржик. Його національну і соціальну природу відображає сам термін "суржик", запозичений із сільськогосподарської лексики. Соціальне середовище, в якому він виникає, — це сільські жителі, що пристосовуються до російськомовних мешканців міста. Утворюється він шляхом стихійного засвоєння російської мови при безпосередніх контактах з її носіями, а не шляхом поступового опанування другої мови в процесі організованого навчання. Успішним таке засвоєння другої мови може бути тільки в дитячому віці, тому суржикові,

[91] Атлас української мови: У 3 т. — Київ, 1984—2001.

на відміну від комунікативних різновидів, сформованих на ґрунті однієї мови, тих же територіальних і соціальних діалектів, властива лексична й структурна неповнота, ущербність. Він утворюється внаслідок хаотичного заповнення зруйнованих ланок структури української мови елементами поверхово засвоєної російської.

Занепад живих розмовних форм побутування української мови в урбаністичних середовищах України і поширення замість них російського мовлення, позбавленого на чужій території зв'язків з животоками своєї етнічної культури, обмежує вплив нормативних зразків української літературної мови. Це має наслідком надмірне розростання здеградованих форм усного мовлення — гібридної російсько-української субмови, характерною рисою якої є обмежений словник і спрощені синтаксичні структури, а також не менш спрощеного і звульгаризованого варіанта російського усного мовлення.

Сформована в колоніальний період російськомовна атмосфера міських центрів Східної й Південної України чинить стихійний опір поширенню живого українського мовлення. Це передбачає адекватне збільшення зусиль, що їх мають докласти владні інституції і громадські організації для зміни деформованої русифікацією мовної ситуації країни на користь української мови, продуманої і контрольованої мовнокультурної політики.

Українська мова нині переживає етап інтенсивної стильової розбудови: відроджується її конфесійний стиль, формується на нових засадах сучасний політичний дискурс, відбувається становлення галузевих терміносистем. У деяких стилях, зокрема в художньому й публіцистичному, частково науковому, активізувались процеси розширення словникового й фразеологічного складу, посилення діалектних впливів, повернення вилучених у попередній період словотвірних похідних і граматичних форм.

Завдання дерусифікації України включає й таку важливу суспільну сферу, як мова науки. Надання українській мові статусу державної, впровадження її у вищі навчальні заклади, переведення на українську мову наукових видань і періодики викликали нагальну потребу впорядкувати й унормувати українську термінологію багатьох галузей знань. Оскільки починаючи з 30-х рр. у національному термінотворенні панував принцип наближення до російської термінології, нині постала необхідність зміни принципів упорядкування, творення наукової термінології. Окремої уваги потребує проблема адаптації великої кількості нових іншомовних запозичень, переважно з англійської мови, які з'явились в українській термінології у зв'язку з політичною й економічною перебудовою країни, переходом до відкритого суспільства й ринкової економіки.

У роки державної незалежності в наукових колах України зросла зацікавленість проблемами стану й перспектив розвитку наукових і технічних терміносистем, осмислення історії їх формування і пошуку шляхів удосконалення.

Надзвичайно важливо сформувати національну терміносистему з комп'ютерної техніки, штучного інтелекту, автоматизованого забезпечення інформаційної служби, розширити присутність української мови в Інтернеті, тобто створити українську науково-термінологічну базу сучасного постіндустріального суспільства.

За останні десятиліття опубліковано чимало словників, посібників, теоретичних праць з термінології, частково ви-

дано і досліджено термінологічні праці кінця XIX — початку XX ст. І все ж послідовна праця з унормування терміносистем на засадах структурних та словотворчих особливостей української мови лишається одним із найнагальніших завдань національного термінознавства.

Таким чином, низка правописних, термінологічних і лексикографічних проблем чекають на своє розв'язання. В галузі мовної політики, культури мовлення важливим є переорієнтування на природні, зумовлені історичними традиціями шляхи розвитку, повернути українській мові природність звучання, вислову, будови речення і фрази. Мова, що звільнилася від гніту, має повернути собі свободу природного руху, розвитку й вдосконалення. Доба незалежності України створила для цього давно очікувані передумови.

Розділ 3 ФОЛЬКЛОР

“Народні музики”. Кахлі. Фрагмент. Івано-Франківська обл.

Український фольклор увійшов у XX ст. як багатожанрова творчість, різноманітна за тематикою, неоднакова за часом виникнення, активністю побутування та функціональним призначенням, з усталеною традицією художнього відтворення.

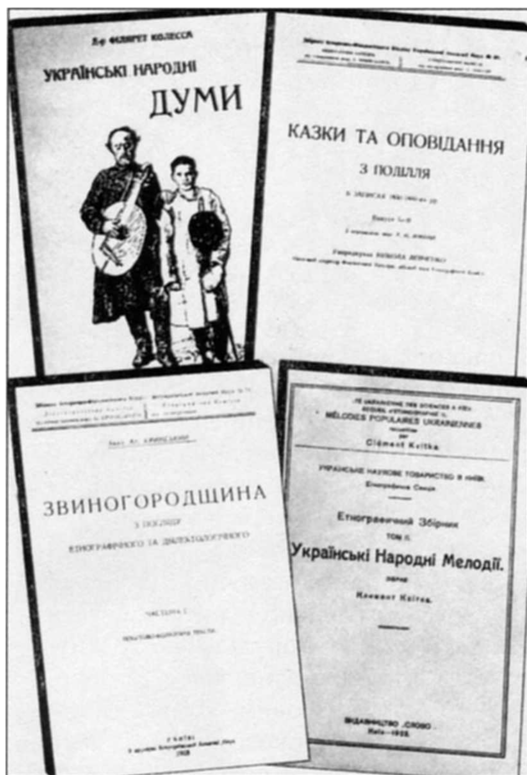
У перші десятиріччя фольклор функціонував як цілісна система з історично успадкованим типом художнього мислення й морально-естетичних оцінок. Та попри всі ознаки стабільності, це — динамічний процес, у якому неминучі еволюційні зміни, відчутні у поетиці й досить виразні в жанрово-тематичному колі.

Нові суспільно-історичні умови опосередковано впливали на зміст і характер художнього мислення народу, сприяли виникненню творів нетрадиційної ідейно-художньої спрямованості, вносили корективи у структуру та жанровий склад народної поезії.

Прискорення процесів міграції населення, урбанізація, війни та перевороти, нові державні утворення, що взяли під жорсткий контроль науку й культуру, диктуючи і спрямовуючи їх розвиток у потрібному їм напрямку, — все це призвело до розхитування традиційної народнопоетичної системи, спричинило зменшення питомої ваги фольклору в загальнокультурному житті народу. Фольклор на той час перестав бути обов'язковим компонентом буденного і святкового селянського побуту, регулятором соціального статусу, дозвілля, звичаїв, обрядів та ритуалів.

Традиційна регіональна замкненість розірвалася, змінилися координати цього соціокультурного явища; зазнало обмежень побутування фольклору в умовах природних контактів і безпосередніх комунікацій.

3.1. Фольклор першої третини XX ст.

У фольклорі першої третини XX ст. з'являються твори нової тематики: про незвичний для вчорашнього селянина побут, виснажливу працю на сахарнях, шахтах, фабриках і заводах; ці твори ще опираються на народнопоетичну традицію, проте все відчутнішим стає вплив поезії професіональної. Формується прошарок творчості на основі поєднання фольклорної і літературної поетики. Така творчість відобразила ідеологію та естетичні надбання свого класу; вона ввібрала в себе політичні гасла й заклики, героєм став робітник, бунтар, борець. Значна частина тогочасного українського фольклору складалася

Фольклорні збірки 20-х рр.

з переробок і перекладів російської пролетарської поезії:

Сміло у ногу рушайте,
Душу гартуйте в борні,
Груддю собі прокладайте
Шлях у країни ясні...
Вийшли ми, браття, з народу —
Діти робочих родин.
Спілка братерська й свобода —
Шлях перед нами один [1].

Тісний зв'язок із сучасністю по гарячих слідах подій більшого чи меншого масштабу, майже синхронне відтворення цих подій чи рефлексій, спричинених ними, виводить на перше місце частушку.

Початок XX ст. з його катаклізмами та шаленою руйнацією підвалин попереднього життя викликав сплеск монострофічної пісенності, зокрема частушок, оперативність, бойовитість і мобільність яких найкраще відповідала уподобанням і можливостям народних митців.

Особливо популярними були частушки, які починалися "яблучком":

Ой яблучко,
Не котися в воду,
Бери, Ваня, кулемет,
Захищай свободу [2].

У боях прославився Богунський полк, — про нього було складено широковідомі частушки:

Над Дніпровою сагою
Слід ворожий пропаде.
Всюди бурею, грозою,
Знай, Богунія іде [3].

У часи Першої світової, а далі громадянської воєн, революцій та перших післявоєнних років частушки служили важливим засобом масової інформації, часто випереджаючи пресу. Вищеназвані якості пізніше, у період Другої світової війни, також сприяли значному поширенню пісенних моностроф на фронтах, у тилу, партизанських краях і на окупованих землях (про що йтиметься далі).

Перша світова війна залишила різножанрове відлуння в українському фольклорі — крім моностроф, з'явилося чимало ліричних пісень, переказів, оповідань, легенд, тематично нових, але таких, що не виходили за рамки народнопоетичної традиції минулих епох.

Майстрам великомасштабних літературних полотен потрібна певна часова відстань для творчого осмислення вражень, тому в періоди руйнації

---

[1] *Бойко В. Г.* Поетичне слово народу й літературний процес. — Київ, 1965. — С. 110.

[2] Радянські народні частушки і коломийки. — Київ, 1953. — С. 55.

[3] Українські народні думи та історичні пісні. — Київ, 1955. — С. 360. Куплети, складені в Богунському полку 1919 р., подано в літературній обробці М. Рильського.

старих суспільно-політичних форм життя першими відображають значні події, як правило, невеликі за обсягом, переважно віршовані твори. Часто їм передують народні пісні, складені у традиційній манері, — з використанням звичних композиційних форм, типових ситуацій, образних характеристик, формальних елементів, знайомих мелодій тощо. У "заготовки" вводили нові імена героїв, називали новий рід занять, замінювали окремі деталі побуту, формулювали нові заклики. Осучаснювали не тільки пісні традиційного селянського фольклору, а й інших соціальних груп:

Колись було літечко,
А тепер зима.
Колись була з миленьким,
А тепер сама.

Колись була з миленьким,
А тепер сама, —
До чого проклятая
Війна довела [4].

Зібрав Щорс загін завзятих
Батраків і бідняків:
"Треба, хлопці, нам рушати
Бить проклятих ворогів!" [5]

Позбирав Чапаєв смілих,
І в бурани, і в дощі
Він водив полки на білих
Сам попереду йдучи [6].

Творчість Січових стрільців. Нові барви у тогочасний фольклор внесла творчість Січових стрільців — доробок поетів, як відомих, так і маловідомих, чия поезія набула великої популярності серед учасників стрілецьких загонів, а згодом вийшла на широкі простори України. Свого часу вона відіграла мобілізувальну роль — її маршові ритми, оптимістичний настрій, заклики до боротьби і звитяг імпонували воякам, збуджували енергію та зміцнювали силу духу, а в хвилини затишшя огортали елегійним смутком, зворушували спогадами про рідну домівку й коханих дівчат. Пісні цієї тематики мали романсовий характер, що також значно сприяло їх поширенню.

Січові стрільці, вірні ідеї національного відродження, в ході семирічної боротьби за українську державність зазнали трагічної поразки, тому в їхньому репертуарі значне місце займали твори, лейтмотивом яких була туга за загиблими друзями і втраченими ілюзіями.

Тематика стрілецьких пісень почасти була навіяна реальними випадками з життя конкретних осіб, іноді названих у тексті, проте головний герой — це типізований вояка з перипетіями особистого життя.

Образний світ, символіка, композиція багатьох стрілецьких пісень настільки близькі до фольклорних, що вони, переважно втративши (а іноді й зберігши) імена авторів, влилися в українську народнопоетичну течію.

У роки радянської влади виконання, публікації та дослідження цієї оригінальної жанрово-тематичної групи було категорично заборонено, але пісні добре збереглися у пам'яті фольклорних носіїв. Тепер, коли всі заборони знято, народові повернуто цей поетичний скарб; заповнена ще одна лакуна в українській народній культурі — стрілецьким пісням повернуто імена найвидатніших авторів: Романа Купчинського, Михайла Гайворонського, братів Богдана та Левка Лепких. Їхні пісні, як і пісні багатьох безіменних авторів, знову звучать в Україні, видаються у

[4] Народна творчість та етнографія. — 1961. — № 3. — С. 14.

[5] Українська народна поетична творчість. — Київ, 1958. — С. 32.

[6] Український фольклор. — 1938. — Кн. 5/6. — С. 40.

Виконавиця стрілецьких пісень Марія Стецька (Косандяк). Село Красів на Львівщині. Фото 1944 р.

збірках, про них публікуються наукові праці, захищаються дисертації [7].

Стрілецькі пісні були створені упродовж першої третини XX ст., починаючи від часу Першої світової війни. Незважаючи на численні публікації, незафіксованими залишається чимало творів, поетика яких тяжіє до професіональної літератури, але авторство не з'ясоване. Такою є, наприклад, пісня, ймовірно, складена учасником бойових дій Січових стрільців, які перебували на "вишколі". Метроритміка пісні — оригінальна, виклад — своєрідний, але автор не уникнув типових для фольклорних творів словообразів: дівчина, вечір, сад, ручай. Твір, що співається як фольклорна пісня, глибоко ліричний, повний туги за рідним краєм:

Я покинув свій край,
Я покинув рідню,
Я покинув кохану дівчину свою.
Ось тут, на чужині, ввижається мені
Мій рідний край:
Дівчина, вечір, сад, ручай —
Мій рідний край.

Чи у школі учу, чи каміння товчу,
Чи, на варті стоячи, я думку сную, —
Он тут, на чужині, ввижається мені
Мій рідний край:
Дівчина, вечір, сад, ручай —
Мій рідний край.

Та як завтра нараз,
Завтра гряне наказ,
І як сурма до бою заграє вже час,
Ось тут, на чужині, згадається мені
Мій рідний край:
Дівчина, вечір, сад, ручай —
Мій рідний край [8].

Пісня "Сумно пливуть хвилини" начебто є поетичною одповіддю на попередню, хоч автор (чи, точніше, авторка) її невідомий і навряд чи це припущення колись буде підтверджене. Цікаво тіль-

[7] Особливо активно популяризують поезію журнали, зокрема "Дзвін": Сампа Тарас "Гей Січ іде" (1990, № 6), Заставський Роман "Засумуй, трембіто" (1990, № 8), Олейко Володимир "Мала антологія пісні Українських січових стрільців" (1990, № 8), Воробець Йосип "Колись, дівчино мила" (1990, № 8), Погребенник Федір "Ми Гайдамаки" (1990, № 9); "Народна творчість та етнографія": Погребенник Федір "Ой у лузі червона калина" (1990, № 6), Правдюк Олександр "Стрілецькі пісні" (1991, № 6); "Україна": Подуфалий Василь "І Великдень прийде ще до нас" (1990, № 43). Також див.: Стрілецькі пісні / Упоряд. О. Кузьменко, 2005.

[8] Особистий архів Н. Шумади. Записано в м. Кам'янці-Подільському від актора Нетяги Володимира 17.06.1945 р., котрий чув цю пісню у Львові від гурту студентів.

ки, що тут аналогічний набір деталей — спогадів про зустрічі закоханих: май, нічка, темний гай, які подані в одному рядку:

Сумно пливуть хвилини,
Думка до тебе лине,
Серце тривожно б'ється
І вдаль несеться в країну снів.
І присниться май, нічка, темний гай,
Ми заслухані з тобою.
І присниться май, нічка, темний гай,
Та нема тебе зі мною [9].

На межі фольклорної і професіональної поетики створено пісню "Бувай здоров", що й досі звучить у селах Західної України як фольклорна. Виконавці не вбачають реального підтексту цієї пісні, який дозволяє її віднести до стрілецької або бандерівської, бо вона — про розлуку закоханих. У творі є індивідуальні знахідки: "Розвіються китиці мрій / Без тебе, молодого", "Надії, мов вишневий цвіт, / Розвіються вітрами", але є і суто фольклорний "далекий світ", який у даному випадку прочитується як конкретика:

Бувай здоров, коханий мій,
Пора мені в дорогу.
Розвіються китиці мрій
Без тебе, молодого.
Надії, мов вишневий цвіт,
Розвіються вітрами,
Бо я іду в далекий світ
Незнаними шляхами.

Дзвіночок дзвонить в далині,
Машина вже на шляху.
Прийди, мій милий, пригорни
І поцілуй без жаху,
Бо, може, вже не вернусь я.
Ти не вдавайся в тугу!
Бувай здоров, коханий мій,
Собі ти знайдеш другу [10].

До стрілецьких пісень, виданих у Львові 2005 р. (упорядник Оксана Кузьменко) додано кілька тюремних пісень,

Обкладинки збірок стрілецьких пісень різних років.

автором яких є Роман Купчинський. Це варіанти поезій "Ми по таборах і тюрмах карались довгі годи". Там названо місця ув'язнення колишніх січових стрільців: Тухля, Домб'є, Бересть, Домброва, Бригідка, звучить віра в перемо-

[9] Особистий архів Н. Шумади. Записано в м. Кам'янці-Подільському від сусідки Віри Цегольник 17.06.1945 р. на вечірці.

[10] Особистий архів Н. Шумади. Записано в м. Кам'янці-Подільському від Олени Помарницької 17.06.1945 р. на вечірці. Є кілька записів у рукописних фондах ІМФС НАНУ (ф. 14—3. Експедиційні матеріали); див. також: Пісне моя, доле моя. — Коломия, 1995. — С. 154.

Виконавиця народних пісень Стефанія Желінська. Село Лапшин Бережанського району на Львівщині. Фото 2000 р.

гу справи, за яку постраждали ув'язнені. Очевидно, сюди можна віднести й виразно авторський твір, який належить безперечно талановитій дівчині, що має письменницький хист. Його співають дівчата із Західної України, не знаючи імені авторки (мені ж не вдалося після запису тексту і мелодії ще хоч раз почути його в численних експедиціях. — *Н.Ш.*). Тематично він начебто продовжує попередню пісню, особливо її трагічне передбачення "бо, може, вже не вернусь я":

Чи чуєш, Марку? Чуєш, друже?
Бували лепські гулянки...
Отак ще двадцять зим холодних
Дзвонитимуть мені дзвінки...
Спаливсь і витлів юний червень,
І серпень вигорів дотла,
І літо бабине снується
В тендітнім прядиві срібла...
І я не знаю: чи здається,
Чи справді так далеко ти,
Що ні прилинуть, ні приб'ються
Од тебе білії листи.
Тріпочеться і б'ється серце,
У грудях рветься, наче птах,
Немов воно заснути хоче
На захисних твоїх руках.
І пригадалось: йдем щасливі,
Синіє небо, жовкне сад...
Чотири кроки, все чотири —
Туди й назад, туди й назад [11].

Цікаво, що стрілецькі пісні, трохи перелицьовані, пристосовані до нових обставин, широко виконували професіонали. Зокрема, йдеться про пісню Левка Лепкого "Ой видно село".

У Лепкого:

Ой видно село, широке село під горою.
Ой там їдуть стрільці, січовії стрільці до бою.
. . . . .
А хто піде з нами, буде славу мати, —
Йдем за Україну воювати [12].

У радянській Україні співалося:

Ой видно село, широке село під горою.
Ой там їдуть хлопці, червонії хлопці до бою.
. . . . .
А хто піде з нами, буде славу мати, —
Ми йдем за свободу воювати.

Заміни імені героя-стрільця зазнала поезія Михайла Гайворонського — за-

---

[11] Записано від Надії Сазенської (з якою до війни разом вчилися в школі) після її повернення із Західної України, куди вона часто їздила і де, за її словами, чула цю пісню від гурту дівчат, з якими зустрічалася у Львові 12.07.1943 р. Незабаром німецька влада її заарештувала. Подальша доля Надії Сазенської не відома.

[12] Стрілецькі пісні. — Львів, 2005. — С. 128—129.

Народний вокальний ансамбль "Веселка". Бориспіль. Фото 1983 р.

мість "Їхав стрілець на війноньку" в радянські часи співали: "Їхав козак на війноньку" [13].

Народні пісні та частушки. Функції пісні як виду мистецтва високої комунікабельності та емоційного впливу в роки революцій, громадянської війни та перших років радянської влади в Україні розширилися: пісня стала засобом агітації та пропагування нових ідей.

Певну частину таких творів після виконання "соціального замовлення" через якийсь час забували, або вона переходила до пасивного репертуару окремих осіб, не ставши справді фольклорною. Адже відомо, що оригінальні фольклорні твори, щоб здобути права на ці епітети, мають пройти перевірку за значними часовими й просторовими параметрами в такому національному й соціальному середовищі, яке б відповідало поняттю "народ".

У 20-ті—40-ві рр. у фольклорі зустрічаємо ті ж прийоми творення нових пісень, а саме осучаснення традиційної пісні за рахунок заміни героя:

А в городі жито
Копитами збито.
Під білою березою
Комсомольця вбито [14].

У традиційній пісні було "козаченька". Поштовхом до створення нового твору на традиційній основі могли бути принаймні дві пісні: "Ой у полі жито" [15] та "Ой на горі жито" [16]. Перелік переробок традиційних пісень на новий

[13] Там само. — С. 190.

[14] Українська народна поетична творчість. — С. 391.

[15] Українські народні ліричні пісні. — Київ, 1958. — С. 396.

[16] Там само. — С. 371.

лад можна продовжувати, але нам важливо було назвати один із найпоширеніших у той час способів творення нової пісенності. Відомо, що художня форма відстає від змісту, особливо в період крутих поворотів на історичному шляху розвитку суспільства, в даному випадку — українського, хоч аналогічні факти можна знайти у всьому слов'янському фольклорі [17].

Згодом набули поширення насичені новим змістом популярні зарубіжні революційні пісні, зокрема іспанська революційна пісня "Бандьєра роса" ("Червоний прапор"), яку в українському збірнику названо було на французький лад "новою Карманьйолою" (автор невідомий). Зміст її зовсім новий, не перегукується з оригіналом, крім заключної строфи, але мелодія — та сама:

Нам треба дбати,
Нові заводи побудувати.
Хоч важко буде — переможемо,
Хоч важко буде — переможемо,
Нехай живе комуна і свободи стяг![18]

У народних піснях з'являються нові слова, відповідно до нових умов життя, в яких ці слова означали реальні речі. Особливо часто — "п'ятирічка", "трактор", "шахта", навіть не зрозумілий багатьом співакам "фордзон" («Марка трактора "фордзон" / На зміну йде волові; / Сміються села з ворогів: / До оборони ми готові»). Слухачі легко вибачають деяку недовершеність віршування, якщо у пісні розвинуто близьку їм тему та ще коли твір покладено на гарну мелодію, в якій вчуваються знайомі інтонації.

На огляді художньої самодіяльності було записано пісню:

Ой піду я працювати
у шахту глибоко —
виконаю п'ятирічку
за чотири роки! [19]

Виконання перед широкою аудиторією творів виразно фольклорного походження аналогічне сучасним фольклорним оглядам: це колишнє змагання співочих гуртів на вулиці, досвітках, вечорницях, на колядуванні тощо. До таких "оглядів" готувалися: ретельно відбирали кращих учасників, проводилися своєрідні репетиції. Фестивалі, огляди, звичайно, не прямо продовжують життя традицій, — це театралізоване дійство є новим типом творчої реалізації фольклору, тобто фольклору в нових природних умовах, оскільки старі перестали бути природними, зруйнувавшись.

У буремні роки революцій та громадянської війни і в перші роки по її закінченні саме в робітничих клубах і сільбудах народжувалися нові твори. Від давніх "синіх блуз" до пізніших агіткультбригад впроваджувалася нова традиція творення злободенних куплетів, кращі з яких підхоплювалися й ширилися в народі. М. Рильський підкреслював: "Усі барви людської душі, що показує в наші дні найвищий світ, блиск, одсвічені й віддзеркалені в поезії нашого народу" [20].

Поряд зі старими, віками освяченими традиціями, виникали нові звичаї. Складні процеси відбилися у фольклорі і насамперед у піснях, що показано у творах М. Стельмаха, зокрема у його романі "Кров людська — не водиця":

---

[17] Див.: *Шумада Н. С.* Сучасна пісенність слов'янських народів. — Київ, 1981.

[18] Нова Карманьйола. Слова і музика народні. Записав Михайленко // Трактор. — 1930. — № 8. — С. 15.

[19] Рукописні фонди ІМФС НАНУ, ф. 14-3, арк. 19.

[20] *Рильський М.* Голос народу: Українська народна поезія про Велику Вітчизняну війну. — Київ, 1953. — С. 11.

Самодіяльний народний хор Вашківецького будинку культури. Вижницький район Чернівецької обл. Фото 1974 р.

"Як і раніше, навесні село дзвенить традиційними веснянками:

Нема льоду, нема льоду,
Нема й переходу,
Коли тобі люба мила —
Бреди через воду!"

Але є й щось нове, чого не чула сільська вулиця: Григорій Шевчик і Варивон Очерет, напевне, вперше виводять частушки з новим змістом.

Прямим глузуванням над радянськими порядками звучить новоскладений твір:

Комнезам, комнезам—
Превелике звання,
Надіває галіфе,
Іде на собрання.

Або:

Нема хліба, нема сала —
Тільки збори та вистави [21].

Якщо в перші роки встановлення радянської влади ще живі традиції побутування різножанрової народної поезії підкріплювали і стимулювали її друкування у букварях, читанках, численних збірниках, то вже наприкінці 20-х рр. публікації фольклорного матеріалу здійснювалися тільки після жорсткого відбору й рецензування за дозволом спеціальних установ на зразок Державного науково-методологічного комітету наркомосвіти УСРР по секції соціального виховання. Так під заборону потрапив жанр казки, яку не рекомендувалося поширювати ні усно, ні через друк, оскільки вона, мовляв, негативно впливає на прищеплення революційного світогляду, а фантастичні образи і вчинки казкових героїв несумісні з комуністичними ідеалами. У 1930 р. харківська школа педагогів навіть видала збірку статей "Ми проти казки".

Репресивні заходи щодо української традиційної культури, які особливо активізувалися з кінця 20-х рр. і трива-

[21] *Шумада Н.* Фольклор у романі Михайла Стельмаха "Кров людська — не водиця" // Народна творчість та етнографія. — 2005. — № 5. — С. 34.

Учасники самодіяльного ансамблю танцю Вижницького районного будинку культури. Чернівецька обл. Фото 1972 р.

ли аж до проголошення державної незалежності, голод 1921 р. і особливо 1932—1933 рр., розкуркулювання, масові арешти, колективізація, примусове переселення селян нівелювали локальні особливості фольклору, заганяли його у підпілля. Тотальному знищенню піддавали усі прояви старої народної культури. Прагнення скинути її "з корабля сучасності" руйнівно вплинуло на природний перебіг фольклорного процесу.

Через волюнтаристські заборони державної влади нещадно викорінювалося "замилування старовиною", "ідеалістичний дурман", які вбачали в духовних віршах, псалмах, лірницьких піснях, церковних колядках, замовляннях та, зрештою, у творах різних жанрів, де були хоч найменші натяки на шанобливе ставлення до прадавньої культури, релігії та моралі.

Проте у свідомості народу зберігається те, що закладене у психоемоційному полі минулих поколінь; дає про себе знати вплив моралі, права, естетичних критеріїв і громадсько-політичних переконань попередніх формацій.

Складні, іноді суперечливі процеси у свідомості, психології, почуттях опосередковано відбилися і в народній творчості. З перших десятиліть радянської влади, коли тривала напружена суспільна боротьба, відбувалася переоцінка цінностей, поряд зі старими, віками освяченими соціальними відносинами і традиціями, виникали нові. Народна творчість передавала тривожну атмосферу того часу, в ній проглядаються настрої і думки різних соціоспільнот.

Разом зі славослів'ям, виконаним, як правило, на замовлення радянських культуртрегерів, до пори підспудно жила й передавалася творчість народу, що не створювалася для організованих заходів. Її можна охарактеризувати як "трагічний гумор" в українському фольклорі. Як відомо, політична тематика в гуморі чи сатирі має парадоксальну імплікацію, що фіксує невідповідне. Найчастіше це були монострофи, які вижили, зберігшись у пам'яті поколінь, завдяки своїй лапідарності й влучності вислову:

В тридцять другому году
Люди їли лободу,
В тридцять третьому году
Стали мерти на ходу[22].

[22] *Семенко Ю.* Народне слово: Зб. сучасного українського фольклору. — Львів, 1992. — С. 43.

Народне вокальне тріо. Кременчук Полтавської обл. Фото 1983 р.

Потай складалися сатиричні пісні, частушки, анекдоти, що засуджували сталінську диктатуру, її жахливі наслідки:

Ой спасибі Іллічу,
Що я хліба не печу.
Треба Сталіна просить,
Щоб і борщу не варить.
Ні корови, ні свині,
Тільки Сталін на стіні [23].

Хоч така творчість не публікувалась, однак поширювалася серед народу, і лише в останнє десятиріччя з'явилися друковані праці [24].

Фольклор Західної України. Фольклорний процес на землях України, що в післяреволюційні роки опинилися за межами УРСР — у Закарпатті, в Галичині й на Буковині, не зазнав такої нищівної руйнації, як у радянській Україні. Безперечно, там також відчувався негативний вплив інонаціональної державної опіки, проте українцям західних земель і Закарпаття вдалося зберегти духовні скарби, заповідані предками; продовжували активно функціонувати традиційні фольклорні жанри загальноукраїнського характеру, поповнювалися новими зразками пісенних та прозових творів, які відзначалися своєю регіональною специфікою.

Карпатський регіон, розташований у географічному центрі Європи, зазнав

[23] Див.: *Фролова К. П.* Незглибиме джерело // Пісенна етнологія України. — Київ, 1994; *Пахаренко В.* Слово, що здолало смерть // Літ. Україна. — 1992. — 7 трав.; *Дубравін В.* Народна пам'ять про голодомор // Народна творчість та етнографія. — 1993. — № 5/6. — С. 35.

[24] *Пахаренко В.* Зазн. праця. — С. 52.

Фольклорно-етнографічний ансамбль с. Богданівка Яготинського району Київської обл. Фото 1981 р.

виразних етнокультурних впливів сусідніх народів, але зберіг українську національну своєрідність і в матеріальному побуті, й у фольклорі. Особливою любов'ю у карпатців користувалася і користується епічна творчість, у якій відбито важливі події минулого та сучасного. Це насамперед різножанровий цикл опришківського фольклору (перекази, легенди, оповідання, пісні й балади про Довбуша, Пинтю, Лепія та ін.). Гірський край краще, ніж інші терени України, зберіг оповідальну творчість, зокрема такий прадавній жанр, як казка. Казкарі в Карпатах у великій пошані — кожне село має свого казкаря, котрий успадкував репертуар попередніх поколінь і збагатив його власним досвідом. Широко побутують легенди, перекази, оповідання, що їх Франко назвав "народною белетристикою".

Багатим і дієвим є баладний фонд, який включає твори з історичним підґрунтям — епізоди боротьби проти турецького нашестя, опришківський побут, а також сюжети, що втратили хронологічну прив'язку — про похід на війну, проводи і загибель героя. Розгалуженістю варіантів відзначаються балади, основним драматичним конфліктом яких є незгоди в родині (мати — син, свекруха — невістка, дружина — коханка, брат — сестра та ін.).

Помітне місце належить епічним піснями, у яких домінантною є поетика факту, із гостродраматичними сюжетами родинно-побутового характеру, з деталізованою конкретикою у зображенні героїв, їхніх учинків та обстановки, зі специфічною образною системою, чітко унормованою композицією та строфікою коломийкового розміру. В Карпатському регіоні пісні-хроніки мають специфічні прикмети у змісті, ритмомелодиці, композиції. У переважній більшості — це детальні розповіді про несподівані страшні пригоди, складені в усталеній поетичній формі: стереотипні зачини та кінцівки; виклад сюжету з використанням кліше; оголошення імені автора твору; вказівка на достовірність зображеного; сталі ритмо-інтонаційні контури мелодії та усталена побудова мелодичної строфи; речитативний спосіб виконання.

Сучасні українські науковці уже в післявоєнний час обґрунтували виділення цієї баладної групи в окремий жанр,

названий ними "співанками-хроніками" [25], підкресливши, що їхня жанрова своєрідність виявляється також у музичній формі — у речитативному типі мелосу різноманітної інтонаційної шкали [26]. Межі найбільшого поширення хронік сягають Лемківщини, Поділля і Волині, хоча цей жанр не є виняткововo регіональним, ба навіть загальноукраїнським явищем, оскільки епічна пісенність з аналогічними характеристиками в сюжетиці та композиції зустрічається й у фольклорі інших західноєвропейських слов'янських і неслов'янських народів [27].

Своєрідний цикл пісень, переважно епічних, — хоч пізніші його нашарування виразно тяжіють до лірики, — склався внаслідок творчості трудової еміграції селянства з Галичини, Західного Поділля, Буковини й Закарпаття до Канади, США, Бразилії, Мексики та інших країн. Цей цикл започаткувався в 90-ті рр. XIX ст., коли еміграція стала масовим явищем. Твори емігрантів-українців позначені новаціями як у сюжетиці, так і в способі викладу, однак опираються на українську фольклорну традицію, переважно пісенно-хронікальну, і добре зберігають її генетичні ознаки як у словесно-вербальному, так і в мелодійному тексті [28].

Карпатський регіон був і залишається краєм, де найактивніше продукується і функціонує такий оригінальний монострофічний жанр, як коломийка (в окремих місцевостях він називається співанкою, гуцулкою). На відміну від інших монострофічних форм слов'янської пісенності, багато в чому аналогічних з коломийкою, остання має сталий розмір — це дворядкова пісня, кожен рядок якої містить 14 складів з цезурою після восьмого складу і розвинуту мелодику. Починаючи з 30-х рр. XIX ст. в усіх регіональних фольклорних виданнях уміщують коломийки, а у теоретичних розвідках, присвячених цьому жанру, автори віддають перевагу саме коломийкам перед творами народної поезії інших жанрів, підкреслюючи особливу мелодійність, глибину психологічного зображення, майстерність поетики, лаконізм, широкий тематичний обсяг, різноманітність функціонального призначення, оперативність — уміння в поетичній формі відгукнутися на якийсь факт чи подію відразу. Як самобутній народнопісенний

"Народні музики". Кахлі. Івано-Франківська обл.

[25] Співанки-хроніки: Новини / Упоряд. О. І. Дей (тексти), С. Й. Грица (мелодії). — Київ, 1972.

[26] *Грица С. Й.* Функція музичного елемента в співанках-хроніках // Співанки-хроніки... — С. 54—75.

[27] Докладніше див.: *Шумада Н. С.* Сучасні слов'янські пісні-хроніки // Народна творчість та етнографія. — 1983. — № 4. — С. 21—28.

[28] Докладніше див.: *Грица С.* Українські народні пісні про еміграцію: [Передмова] // Будь здрава, землице. — Київ, 1991. — С. 3—24.

Обкладинка збірки коломийок.

жанр з тенденцією до загальноукраїнського поширення коломийка дістала наукове обґрунтування у працях М. Сумцова, В. Гнатюка, І. Франка, Ф. Колесси, С. Людкевича та багатьох інших сучасних українських дослідників [29].

Фольклор національних меншин України. Політика українізації та забезпечення прав національних меншин, декларована радянською владою протягом першого десятиріччя її існування, сприяла активному функціонуванню в клубах, сільбудах, школах не тільки українського фольклору, а й творчості тих народів, які компактно чи дисперсно були розселені по Україні: поляків, болгар, росіян, чехів, євреїв, греків, німців та ін. Проте вже із середини 30-х рр. почалося тотальне насадження національного нігілізму. Ліквідовано як "штучні" національні райони, закрито школи, театри, клуби, видання національними мовами, заборонено традиційні свята й обряди, під час яких звучали народнопоетичні твори. Ще в 1927 р. в Україні був 21 національний район: 9 російських, 7 німецьких, 3 болгарських, 1 польський, 1 єврейський — всі були ліквідовані у 30-х рр. Якщо на початку 30-х рр. видано понад шість тисяч назв книг рідними мовами національних меншин, то в кінці цього десятиріччя — тільки близько двох тисяч, а надалі й ця кількість катастрофічно зменшилась. Отже, внаслідок різкого згортання й федералізму почалося згортання й культурного національного життя, що негативно вплинуло на процеси продукування, функціонування та збереження фольклору національних меншин. Ідеологічний контроль (аж до адміністративних заборон) зруйнував народно-культурні традиції, змусив носіїв фольклору заховати свій репертуар у глибинах пам'яті.

Однак етноспецифічні риси духовної культури, а в її континуумі й народної творчості виявилися досить стійкими. Краще зберегли фольклор народи, які живуть в Україні компактними поселеннями, що пояснюється насамперед відносною замкненістю культурного простору. В шкалі цінностей у такому разі "наше" займає найвищу позицію; тому традиційну культуру предків носії не тільки захищають, а й у певному смислі сакралізують; її елементи набувають значення констант.

Болгари України зберегли свої традиційні фольклорні жанри — балади,

[29] Детальніше див.: *Шумада Н. С.* Походження і розвиток коломийок як жанру // Розвиток і взаємовідношення жанрів слов'янського фольклору. — Київ, 1973. — С. 62—90.

Експедиція 1973 р. Запис болгарського фольклору від жителів с. Кришічне Болградського району на Одещині.

історичні пісні, пісні міфологічні, обрядові, трапезарські, лазарські, хороводні, гайдуцькі та юнацькі, проте активно побутують переважно ліричні й жартівливі пісні, а також приказки, перекази, анекдоти.

Серед польського населення продовжують функціонувати жартівливі, танцювальні (переважно краков'якові) ліричні, баладні пісні. Родинно- та календарно-обрядовий фольклор перейшов, в основному, до пасивного репертуару.

У чеських селах ще пам'ятають занесені свого часу предками-переселенцями крамарські пісні.

У словаків в активному вжитку зустрічаємо ліричні, солдатські та жартівливі пісні.

В іноетнічних групах населення України культивуються традиції пісенних збірників, творів, переписаних з давніх рукописних чи друкованих видань.

Тривале перебування в інонаціональному оточенні позначилося на поступовому деформуванні жанрової структури, призвело до текстуальних і музичних трансформацій. В останні роки, коли активізується культурне відродження України, відроджуються й народні традиції її національних груп. У фольклорі інших націй помітні такі тенденції: відновлення популярності календарних та родинних обрядів, особливо різдвяних і весільних, а отже, і приуроченої до них пісенності, певне "випрямлення" сюжетів і деміфологізація образів епіки, переплетення й нашарування сюжетів, неповні тексти, заміна деталей, проникнення сучасних понять, мовні новації.

3.2. Народна творчість періоду Другої світової війни

У піснях Другої світової війни відродився мотив оплакування загиблих із традиційним звертанням до них або порада за них молитися. У пісні "Ой війна, війна", витоки якої сягають часів Першої світової, йдеться про події Другої світової війни:

Ой війна, війна, проклята війна, —
Мала мати сина, а тепер нема...
Твій син на чужині над ровом лежить,
Кров його червона на сонці кипить.
. . . . .
Сину, ти мій сину, дитино моя,
Встань хоч на хвилину, а там ляжу я.
— Не плач, моя мати, не плач, не журись,
Падай на коліна, Богові молись
Та за тії вбиті, за поранені,
Та й за полонені, що в Германії [1].

Від традиційної коломийки:

Ой летіли гайворони, летіли, летіли.
Бодай наші воріженьки в сирій землі гнили...

була утворена нова, з конкретною адресою. Замість безликих "воріженьків" названо фашистів:

Ой летіли самольоти, летіли, летіли...
Та бодай усі фашисти в сухій землі гнили! [2]

Російську солдатську баладу, витоки якої сягають подій Вітчизняної війни 1812 р. і яка має ряд варіантів, до сучасності наблизила репліка, додана до давнього тексту в українському перекладі:

Синочок ти синочок,
А де ти пропадав?
А я на білім фронті
Буржуїв добивав [3].

У роки Другої світової війни балада сприймалася як сучасна, що оспівує один з епізодів цього періоду, завдяки тому, що замість епітета "білий" називався інший, відповідний конкретній ситуації; замість "буржуїв" відповідно співалося "фашистів".

Форми і засоби складання пісень періоду Другої світової війни багато в чому подібні до тих, які були в попередні часи. Превалювання творчого доробку, що складався з різноманітних комбінацій, запозичень із нагромадженої раніше народнопісенної скарбниці, так само можна пояснити обмеженістю часу, густо насиченого надзвичайними подіями, і духовною потребою активно на них відгукнутися.

За характером творення фольклор періоду Другої світової війни можна поділити на дві групи: а) твори, складені з використанням засобів народних традицій; б) твори з особливостями індивідуального стилю. Між ними важко провести чітку межу, проте на полюсах — на початковому етапі калькування давніших зразків і кінцевому, що наближається до оригінальної творчості, — ці твори, безумовно, істотно різняться.

До першої групи можна віднести пісню:

Налетіли на Вкраїну, та на Вкраїну,
та гей,
Чорні круки без упину, та без упину,
та гей:
Граблять, нищать, убивають
та стріляють, та гей,
А все кажуть "визволяють"
та "визволяють", та гей! [4]

[1] Рукописні фонди ІМФЕ НАНУ, ф. 14-3, д. зб. 587, док. 3.

[2] Коломийки. — Київ, 1969. — С. 72.

[3] *Лазутин С. Г.* Русские народные песни. — Москва, 1965. — С. 282.

[4] Українська народна поетична творчість: У 2 т. — Київ, 1958. — Т. 2. — С. 76.

До другої групи належить пісня, складена дівчиною, яку насильно вивозили на роботу в Німеччину. Записка була викинута з вагона й набула поширення серед окупованої молоді:

Прощай, Андрій! Пора моя настала.
Останній раз я олівець візьму;
Кому б моя записка не попала,
Вона тобі писалась одному.
Забудь мене, забудь мої ти коси,
Що цілував колись ти у гаю,
Забудь калину, на калині роси,
Та відомсти за молодість мою [5].

Тематичний діапазон народної поезії періоду Другої світової війни надзвичайно широкий. У ній звучить впевненість у перемозі над ворогом, уславлюються бойові подвиги героїв, висловлюються гнів і ненависть до нападників, що нерідко виливається в їдку сатиру, прориваються ноти страждання і суму — адже навколо смерть, руїни, розлука з близькими. Останній мотив — основний у так званих піснях неволі, складених молоддю, яка потрапила в концентраційні й робочі табори, але й у цих скорботних піснях-скаргах, піснях-прокльонах знаходимо слова надії на відплату і визволення. У численних піснях повторюється скарга, що звучала в давніших творах, але тепер набула нового значення:

Якби мати знала, яке мені горе,
Вона б передала горобчиком солі,
Горобчиком солі, синичкою хліба.
Якби мати знала, яка мені біда [6].

Широко використовувались масові загальновідомі пісні, яким надавався інший зміст:

Розкинулись рейки широко,
По них ешелони летять,
А в тих ешелонах вивозять
В Германію наших дівчат.

Ой на горі чебрець пославсь,
А калина — долом;
Ловлять дівчат у неволю,
Гірка там їм доля [7].

Виконавиця народних пісень Розалія Саламаха (Гнатюк) з подругою. Село Володимирці Жидачівського району на Львівщині. Фото 1932 р.

У багатьох зразках традиційні елементи органічно поєднуються з відкритою публіцистичністю, закликами, лозунговими формулюваннями, взятими з листівок, радіоінформацій, газет, політичної літератури. Особливо це стосувалося сатиричних пісень, які створювалися підпільниками-антифашистами, партизанами, фронтовиками в тилу й на окупованих територіях на основі традиційної пісенності. Це вже було не звичайним пристосуванням, адаптацією готових формул, блоків чи цілих текстів, а їх пародіюванням, яке завжди несе сатиричний заряд:

[5] Особистий архів Н. Шумади. Записано від Віри Цегольник 17.06.45.

[6] Українська народна поезія про Велику Вітчизняну війну. — Київ, 1953. — С. 57.

[7] Там само.

Тече річка невеличка
З вишневого саду.
Кличе Гітлер Антонеску
Собі на пораду.

— Порадь мені, Антонеску,
Як рідная мати:
Ой чи мені воювати
Чи назад тікати?

— Ой я тобі, милий друже,
Раджу й не пораджу:
Тобі кажу воювати,
А сам п'яти мажу[8].

Ой не ходи, фрицю,
На нашу границю,
Бо скрутимо, враже,
Тобі потилицю.

Не пустим фашиста
До своєї хати.
Будеш ти, фашисте,
Будеш утікати[9].

Використання старої пісенності для політичної сатири сприяло швидкому й масовому поширенню таких новотворів, надзвичайно важливих в умовах війни: пісня створювала атмосферу моральної переваги над ворогом; мобілізуючи, давала водночас нервову розрядку, служила коротким перепочинком.

Великої популярності набули анонімні пісні — сатиричні пародії, в яких використовувалися фрагменти загальновідомих масових народних пісень. Знайомі обриси мелодії і тексту надавали сатирі ще більшої гостроти, легко запам'ятовувалися:

Синенький м'ятий платочок
Дав вчора німець попрать,
А за платочок — хліба шматочок
І казанок облизать[10].

Частина творів, тематично пов'язаних з подіями війни, перейшла у пасивний репертуар, але на її основі продовжують розвиватися нові варіанти. Покоління, для якого значення реалій того періоду є опосередкованим, віддає йому пісенну данину шляхом освоєння тематики воєнних років відповідно до своїх музично-естетичних уподобань. Тому повернення в новотворах до подій Другої світової війни не є механічним повтором давніх знахідок; на іншому рівні узагальнюють і виокремлюють те велике й значне, яке найкраще видно з часової віддалі.

Значну частину популярних пісень становила анонімна напівромансова лірика. Її автори — в основному солдати й офіцери Радянської армії, Української повстанської армії, дівчата, які чекали своїх наречених з війни, — орієнтувалися на літературні зразки. Провідні мотиви пісень — розлука закоханих, спогади про кохання, віра у зустріч після перемоги, туга за рідною домівкою, смерть на чужині.

Виконувані в армійських клубах, госпіталях, навчальних закладах самодіяльними співаками, які подеколи бували й авторами, романсові пісні користувалися великим успіхом у слухачів. Ті, у свою чергу, співали їх у своїх колективах, переписували в альбоми, пересилали в листах. Так найкращі зразки індивідуальної лірики ширилися і популяризувалися, вливаючись у загальний потік масової пісенності. Авторство при цьому зберігалося рідко, та й нікого воно не цікавило, крім фахівців.

Ставши масовими, улюбленими, такі твори продовжували жити за фольклорними законами: вони видозмінювалися, навіть перекладалися на інші

[8] Там само. — С. 172.
[9] Там само. — С. 22.
[10] Особистий архів Н. Шумади. Записано від Віри Цегольник 17.06.1945.

мови, до пісень пристосовувалися різні мелодії відповідно до умов, у яких твір прижився.

Отже, попри всі простежені аналогії з творчістю попередніх років поезія періоду Другої світової війни мала ще й ряд особливостей. Найголовніша з них полягала в активізації процесу зближення фольклору з професіональною літературою.

Продуктивне функціонування народної творчості та її передача у діахронних і синхронних вимірах стали гарантом збереження національної самосвідомості та духовної консолідації фольклорних традицій.

3.3. Народна творчість післявоєнного часу

Народна творчість чи не найповноцінніше за інші сфери духовної діяльності виражає субстанційність нації, оскільки базується на стереотипах художнього мислення, котре й обумовило виживання українського фольклору навіть у найбільш несприятливих обставинах.

Українська народнопоетична творчість за більше ніж півстолітній шлях розвитку виробила свої традиції. Зразки творів багатьох жанрів набули поширення саме в умовах післявоєнної дійсності. Питома вага традиційного фольклору в сучасному репертуарі і села, і міста досить значна. Він побутує як в осучасненому варіанті, так і в, так би мовити, "класичному", не зміненому протягом століть, втім не можна не помітити й новотворчості в кожному живому ще нині фольклорному жанрі. Розглянемо їх за класифікацією, складеною докторами філологічних наук, фольклористами О. Деєм та С. Грицею [1], народної творчості на сучасному етапі, — мається на увазі післявоєнний період XX ст. У сучасному українському фольклорі переважає пісенність, але у класифікації відтворено і наявність прозових жанрів:

1. Казка, перекази, легенди, анекдоти, пісні епічні з елементами лірики і частково драматизму: думи, балади, пісні-хроніки.
2. Пісні ліричні з елементами епічності й драматизму: балади (частина з них, як уже було вказано, тяжіє до епічної творчості); обрядові пісні (календарно-обрядові й родинно-обрядові).
3. Пісні ліричні — переважно родинно-побутові з рядом жанрово-тематичних груп.
4. Лірична пісенність малих форм — коломийки, частушки, приспівки.

За своєю природою консервативні, фольклорні жанри довго утримують притаманну їм тематичну амплітуду, коло формальних ознак, функціональну прикріпленість, проте й на них певним чином позначаються зміни, викликані переглядом громадсько-політичних переконань і естетичних смаків народу. Цей процес досить повільний і тривалий, однак неминучий. Особливості життя народу, відображені у змісті його творів, опосередковано вплинули й на характер, манеру викладу, інакше кажучи, на художню форму, отже, і на жанротворення.

Казка. Для сучасної фольклорної традиції в цілому і побутування казки зокрема властивий процес постійного взаємовпливу професіонального і народного мистецтва. Залишаючись джере-

[1] *Дей О. І., Гриця С. Й.* Принципи класифікації і наукового видання словесно-музичної народної творчості на сучасному етапі. — Київ, 1968.

Максим Рильський серед лірників та бандуристів. Київ. Фото 1958 р.

лом літературної творчості, казка зберігає і традиційні способи побутування, є частиною сучасного культурного побуту. Щоправда, складники її відтворення зазнають певних змін, пов'язаних із характером сучасного стану фольклорної традиції.

Якщо раніше фантастична казка, а також казки про тварин досить активно функціонували як серед дорослих, так і серед дітей, а побутова казка все-таки більше цікавила дорослу аудиторію, то тепер усі її різновиди перейшли в дитячий репертуар, популяризований через спеціальні збірки, адресовані саме юним читачам.

Побутова казка зараз продовжує існувати і в усній традиції, дещо змінюючи спосіб свого побутування і навіть зазнаючи певних змін художньої фактури твору. Побутова казка досить відома широкому колу носіїв, хоча інколи належить до пасивного репертуару й повністю відтворюється вкрай рідко, частіше ж згадується принагідно, у зв'язку з тією чи іншою подією чи випадком. Іноді вона наближається до анекдоту (нерідко виокремлюється якийсь певний епізод, мотив казкової оповіді, що зіставляється з тим чи іншим моментом реального життя).

У наш час казка збереглася переважно з традиційною тематикою. Найактивніші її події виявлені фольклористами П. Лінтуром та В. Юзвенко у Закарпатті. П. Лінтур записав у селах Монастирець та Горінчеве [2] від Юрія Порадюка, Митра Петрика, Юрія Ревтя, Івана Ділінка, Томи Плещінця та Андрія Калина [3] десятки казок. Казки останнього та Михайла Галиці видані окремими збірками. В експедиції в с. Тур'ї Ремети Перечикського району В. Юзвенко записала понад 50 казок від казкаря Федора Скубенича. Записано було кілька казок від Федора Гребеня та Штефана Галагурича з с. Волосянка Великоберезнянського району. Треба сказати, що у Закарпатті майже кожне село має свого казкаря [4]. В 1960 р. казки були видані для російських дітей.

Записані казки відзначаються високою художньою майстерністю; основним їх записувачем, як уже відзначено, був фольклорист П. Лінтур [5], який підкреслив, що це тривала й копітка робота: "Аби всебічно і глибоко вивчити творчу індивідуальність будь-якого на-

---

[2] Народна творчість та етнографія. — 1965. — № 1. — С. 68.

[3] Закарпатські казки Андрія Калина. — Ужгород, 1955; Казки зелених гір. — Ужгород, 1965.

[4] Див. зазначені вище видання та рукописні фонди ІМФЕ НАНУ.

[5] Мастер Иванко / Состав. П. В. Линтур. — Москва, 1960.

Обкладинки видань українських народних пісень.

родного майстра, потрібен довгий час". Так, при роботі з казкарем Андрієм Калином 1945 р. було зафіксовано 15 сюжетів, пізніше він згадав ще 10 сюжетів, а зрештою від нього записано понад 100 казок. Те ж сталося із записами казок від Василя Короловича, з яким фольклорист працював понад 10 років, записавши від нього 82 казки — "багатство, яким можуть похвалитися тільки майстри всесоюзного значення", — підкреслив П. Лінтур [6]. У казках з традиційною основою Михайла Галиці весь час присутній оповідач, коментарі якого роблять тексти сучасними. Так, у казці про золотогривого коня, що летів навколо землі, Галиця додав: "Швидше, ніж Юрій Гагарін на ракеті" [7].

Середній вік казкарів 60—70 років, але так було завжди — ведеться мудра розмова старшого й молодшого поколінь. Інша справа, що вік слухачів казок в останні роки значно помолодшав, це в основному дошкільнята; сучасна молодь має ще багато інших джерел пізнавальної інформації та естетичного задоволення.

На багатовіковому шляху розвитку побутова казка збагатилася новими темами, образами, сюжетами, змінювалася, відображаючи динаміку історичного процесу. Казка дійшла до сьогодення як надбання минулого, як багатющий арсенал образів, що втілюють глибоку виховну ідею, водночас вона є живим складником сучасного культурного

[6] *Лінтур П. В.* Три золоті слова. — Ужгород, 1965. — С. 238.

[7] *Линтур П. В.* Сказочник Михаил Галица. — Ужгород, 1966. — С. 7.

Збірки народної творчості, видані в 50-х рр.

процесу, який функціонує у побуті, збагачує притаманними їй ідеями добра, справедливості, краси дитячу літературу, кіно, драматургію.

Таким чином, у ході об'єктивного процесу звуження середовища функціонування побутової казки відбуваються її видозміни, що забезпечують їй життя у фольклорній традиції.

Перекази та легенди. У сучасному побутуванні прозових жанрів помітне зменшення питомої ваги казково-легендарних елементів і домінування реалістичного зображення подій, вчинків та обставин, пов'язаних з іменами певних історичних осіб. Особливо це відчувається в сучасному творенні та передачі переказів і легенд, що виростали на основі конкретних життєвих фактів і незвичайність яких іноді межувала з легендарною.

Народні легенди й перекази відзначаються плинністю, рухомістю текстів, адже певний мотив чи сюжет передається у кожному випадку в формі довільної імпровізації, інформативно, чого й вимагає характер даних жанрів, як спостеріг професор Дей у передмові до видання тому "Легенди та перекази" [8]. Структури легенд та переказів відсутні: довільно викладається зміст; естетичні якості твору цілком залежать від оповідачів. Зміщуючи — особливо в легендах — об'єкт інформації з площини реальної дійсності в бік домислу і таким чином подаючи відображувані факти і явища, народні творці дбають насамперед про типову тенденцію, про ідеальну, а не реальну правду. Ближчим до життєвої та історичної першооснови є переказ, що точніше відтворює реальність, хоч при переході на аудиторію іноді наповнюється тим чи іншим слухачем мотивами й деталями, які в початковому варіанті не існували. Як правило, переказ тримається в реалістично-пізнавальних межах, у цьому полягає одна з причин його теперішнього творення. Разом з тим тяжіння до реалістичного зображення навіть у легендах і казках при-

[8] *Дей О.І.* Легенди та перекази. — Київ, 1985. — С. 10.

звело до деякого розмивання жанрової специфіки і наблизило їх до звичайних оповідань. Усі без винятку оповіді не слід розглядати в системі фольклорної прози. У побутовому мовленні присутні сюжетні повідомлення, спогади, аналогії тощо. Такі форми спілкування мають переважно інформативний характер, елементи творчості простежуються в них не завжди виразно.

Оповідання, анекдоти. Для появи оповідань не потрібні спеціальні умови. Серед співбесідників — гурту людей — часто знаходиться той, хто захоче поділитися спогадами з присутніми, розповісти про цікаву подію з власного життя чи життя близьких. Тут уже маємо усне оповідання — жанр, що його сучасні фольклористи розглядають у межах фольклорної системи [9].

Сьогодні продовжується інтенсивне продукування і поширення анекдоту як одного з типових жанрів народної сатири й гумору. Він надзвичайно чутливо реагує на події міжнародної і внутрішньої політики та економіки, на відхилення від норм поведінки у побутовому житті. Анекдоти, публіковані в численних популярних збірниках, називаються іноді "народними усмішками". Це жанрове поіменування вони дістали завдяки великій популярності "вишневих усмішок", як називав свої гумористичні твори Остап Вишня. Сучасний жанр анекдоту активно поповнюється новими зразками злободенної тематики, створеними серед народних мас або підхопленими з преси. Чимало анекдотичних сюжетів взято з міжнародного фонду і пристосовано до місцевих обставин; простежуються міцні зв'язки з гумористикою літературного походження. Усе це робить названий жанр плідним і перспективним.

Думи. Художні узагальнення, втілювані в успадкованих, добре відомих, відшліфованих жанрах, не залишалися байдужими до впливів нового, а поступово піддавалися деяким видозмінам. Якщо та чи інша художня форма виявляла певну закостенілість, нездатність до гнучкості й пристосування, вона поступово відмирала. Так сталося й з одним із найсамобутніших і найоригінальніших жанрів пісенної епіки — з думами, які не змогли освоїти нав'язуваної їм тематики, хоча окремі спроби створення дум нового змісту та ідейного спрямування були.

Складання ж нових дум не набуло поширення. Механічне запозичення художніх засобів давнього українського епосу і перенесення їх у сучасну творчість не дало позитивних наслідків. Спроби реставрувати жанр думи, втискаючи у її рамки розповідь про сучасні події героїчної, епічної сили, були приречені на невдачу через невідповідність форми і змісту, — лише у їх цілковито гармонійному поєднанні викристалізовується справді мистецький твір, а художні прийоми, спосіб подачі сучасного матеріалу мають узгоджуватися з естетичними смаками тих, кому твір адресовано. Тому навіть найкращі наміри авторів, що беззастережно "вливали нове вино у старі міхи", користуючись засобами думової поетики, не знайшли відгуку в сучасників. У професіональній літературі й народній творчості з'явилися думові ремінісценції, проте копіювання давніх зразків, навіть досконало виконане, ніколи не приводить до створення оригінальних речей. Не стали такими й нові думи.

Доля народних митців — виконавців одного з найоригінальніших жанрів української пісенної епіки — дум склалася драматично. На початку XX ст. творчість кобзарів — носіїв тоді ще живої

---

[9] *Мишанич С. В.* Біля джерел народної прози // Народні оповідання. — Київ, 1983. — С. 19.

Бандурист Остап Вересай. Скульптура самодіяльного митця Миколи Харченка. Відкрито в с. Сокиринці 30 травня 1971 р.

думової традиції — користувалася загальнонародною пошаною і підтримкою. До публікації їхнього репертуару були причетними такі відомі діячі, як П. Мартинович, Ф. Колесса, Леся Українка, К. Квітка, Катерина Грушевська, Д. Ревуцький.

Містами і селами України мандрували сотні кобзарів і лірників (тільки у Полтавській губ. зібрано відомості про 76 кобзарів, про 30 — у Чернігівській і т. д.). Пізніше окремі з них працювали в музичних школах чи культосвітніх установах, виступали у клубах або й на ярмарках — скрізь, де міг зібратися чималий гурт слухачів. Представники влади стежили, щоб митці не сіяли антирадянську пропаганду, не раз притягаючи кобзарів до відповідальності: допитів, а то й арештів. Репресивні заходи прискорили процес занепаду побутування думового епосу.

Традиційний же думовий репертуар продовжували виконувати кобзарі у побуті, хоч мандрівних митців ставало все менше. Найвидатніші з них — Єгор Мовчан та Євген Адамцевич активно працювали і в повоєнні десятиріччя.

На сьогодні виконання дум мандрівними кобзарями існує тільки спорадично, хоч громадськість виявляє до цього жанру великий інтерес, який задовольняється переважно за рахунок організованого професіонального виконавства. Воно спирається на традицію, проте водночас за багатьма параметрами від неї відходить, оскільки набирають чинності закони сценічної подачі. Модифікуються інструменти, сольне виконання часто заступається груповим — виникає практика організації тріо, ансамблів, капел; хорова подача вимагає багатоголосся, бандуристи мають точно дотримуватися вимог, пропонованих керівниками, диригентами, отже, зникають елементи імпровізації і варіювання; уніфікуються костюми тощо. Репертуар таких мистецьких колективів становить переважно позаепічна творчість [10].

Історичні пісні. Досить добру збереженість у XX ст. виявило виконавство історичних пісень. Вони створювалися у періоди значних суспільних зрушень (війни, бунти, повстання, революції). Пісенний резонанс виникав також внаслідок якихось надзвичайних ситуацій, що склалися в країні, на ознаменування подвигів героїв, чиї імена ставали загальновідомими і легендарними.

Виконання історичних творів переважно жінками, підмічене Н. Супрун [11],

[10] Див.: *Кирдан Б. П.* Думы // Украинские народные думы. — Москва, 1972.

[11] *Супрун Н.* Українські пісні на Кубані // Народна творчість та етнографія. — 1993. — № 3. — С. 61.

Кобзар Є. Адамцевич серед науковців Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії.

часто призводить до ліризації історичної пісенності, трансформації історичної пісні на соціальну основу. Якщо в чоловічих піснях мотив одинокої смерті козака оспівано як вищий вияв героїзму, то в жіночому виконанні акцент переноситься на горе дружини-вдови чи нареченої.

Характерною ознакою зберігання історичної пісенності в XX ст. є усно-письмовий характер її трансмісії; сучасна дослідниця історичних пісень Запоріжжя Ірина Павленко відзначила, що в багатьох родинах існують зошити-пісенники, де зафіксовано історичні пісні. Разом з тим дослідниця зауважила, що сучасне функціонування історичної пісні в Запорізькому регіоні характеризується більшим та кращим порівняно з іншими територіями України збереженням історичної пісні як автентичного походження, так і запозиченої з інших українських земель [12].

Історичні пісні містять елементи внутрішнього драматизму і ліричної схвильованості, вони динамічніші від класичної пісенної епіки, — все це зближує їх з ліричними жанрами. Питомі жанрові ознаки сучасних історичних пісень знівельовані: помітний відхід від традиційної структури, ослаблена сюжетність, вони часто складаються у формі ліричних пісень-висловлювань з приводу подій або вчинків особи, яка залишила слід в історії, все помітнішими стають емоційно забарвлені оцінні моменти. Тому пісенні новотвори, присвячені історичним особам і датам, розглядаються у межах різних циклів, жанрово-тематичних груп і жанрів.

Така пісенність споріднена з баладами: зображення героїв, обставин і дій піднято до висот фольклорного узагальнення, гіперболізації, романтизації та драматизму. Від типових балад історичні пісні відрізняє оптимізм, відсутність духовної капітуляції; навіть у найтрагічніші моменти герої зберігають самовладання і здобувають моральну перемогу. Ця риса є провідною на всіх етапах творення й функціонування історичних пісень і сучасного зокрема. В 1955 р., потім в 1961 р. були видані окремі томи історичних пісень. У них було вміщено також найхарактерніші зразки пожовтневої народної творчості [13].

---

[12] *Павленко І.* Історичні пісні Запорожжя: регіональні особливості та шляхи розвитку. — Запоріжжя. — 2003. — С. 145—146.

[13] Українські народні думи та історичні пісні. — Київ, 1955; Історичні пісні. — Київ, 1961.

Баладу — один із глибинних жанрів, цікавих своєю оригінальністю і здатністю до асиміляції іншими пісенними жанрами — як епічного, так і ліричного роду, продовжуємо зустрічати у живому побутуванні.

Балада є одним із жанрів, відносно динамічних і чутливих до змін у громадських смаках. Головне в ній — відтворення конфліктних ситуацій у людських стосунках на побутовому тлі. Оскільки ж можливих варіантів таких конфліктів було й залишається безліч, то й балада мала і має достатньо матеріалу для відображення важливих, завжди актуальних питань етичного й морального характеру: осудові піддаються жорстокість і свавілля; оспівується вірна любов, сильніша за смерть, світле, жертовне материнське почуття, турбота про долю дітей, співчуття до страждань близьких, прагнення допомогти знедоленим — хворим, осиротілим, покинутим. Баладі властиве відображення гуманістичних і патріотичних настроїв народу: в ній звучить глибока симпатія до поневолених і пригнічених, до тих, хто чинить опір і сміливо бореться за свободу Батьківщини.

Ідейно-образний світ балад ліричніший і емоційніший від епіки; вони зіткані з драматичних колізій, які вимагають постійного напруженого співпереживання.

Існує глибокий внутрішній зв'язок між баладою та обрядовою творчістю, в основі якої лежать первісні вірування про магічну силу слова. Найпоширенішими мотивами балад, які нині побутують, є загибель невістки через свекрушин наговір; закохані, яких не розлучає й смерть; трагічна зустріч родичів, що не впізнали одне одного; зведення і загибель дівчини. Відповідно до народної етики й моралі майже всі балади закінчуються заслуженою карою або запізнілим каяттям злочинців чи винуватців трагедії. Цей момент, як і деякі інші, споріднює баладу з казкою, проте кожен із жанрів у розв'язці має і певну специфіку: якщо казка наприкінці обов'язково компенсує страждання героя, винагороджуючи слухача розповіддю про благополуччя і торжество справедливості, то балада викликає складніші й тонші емоції, змушуючи слухача співпереживати трагічній долі тих, хто постраждав безневинно.

Учасники фольклорних експедицій уже в повоєнний час не раз були свідками того, як виконавці й слухачі глибоко переймаються переживаннями персонажів і трагічними подіями, зображеними в баладі. Щиро співчуваючи героям, вони з щирою безпосередністю коментують той чи інший епізод, проводять аналогії з відомими їм випадками і зворушуються до сліз.

У сучасному виконавстві помітно тенденцію до уникнення розповіді про втручання містичних сил і наближення багатьох баладних мотивів до реалістичного трактування; при цьому втрачаються імена героїв, видозмінюються обставини, в яких вони діють. Нерідко пропускаються трагедійні кінцівки, що наближає балади до звичайних побутових пісень. Якщо тексти іноді виконуються у дещо спрощеному, скороченому варіанті, то в музиці відбувається зворотний процес — збагачення виконавських прийомів, розгортання форми. Одним із них є широко застосовувані репризи другої частини строфи.

Значна кількість текстів і наспівів балад, записаних останніми роками, свідчить про життєздатність жанру і важливу його роль у сучасному народному репертуарі. Записи дивують повнотою, логічністю, стрункою побудовою оповіді, збереженістю прикмет давнього побуту і водночас проникненням окремих пізні-

ших нашарувань — деталей сучасного життя, лексики, поглядів на мораль.

Прототипи героїв беруть із сучасної дійсності. Із зростанням тенденції до імпровізування і зміни окремих елементів поетики сучасної балади йде процес відокремлення мотивів про нещасливе кохання, смерть коханої чи милого, вбивства, отруєння тощо. Дещо змінюється баладний стиль — він стає мелодраматичнішим, сентиментальнішим, що поглиблює зв'язки балади з романсом, ярмарковими піснями і побутовою лірикою.

Найтриваліше втримуються у народному репертуарі саме ті балади, в яких відображено різні любовні трагедії. У сучасній народній творчості баладі належить одне з перших місць; вона впливає на розвиток інших пісенних жанрів, зокрема любовних пісень і романсів.

Середовище, виховане на давніх баладах, тепер ставиться з певною недовірою до зображених у цих творах фантастичних перетворень, але епізоди, де говориться про здійснення заклять, голоси неживої природи, відвідування мерцями своїх родин, справляють велике враження.

Заряд надзвичайної емоційної сили, вміщений у баладі, продовжує впливати на пізніші покоління і спонукає до творення пісень у їх традиціях.

В останні роки Другої світової війни і в перші роки по її завершенні з'явилися й набули великої популярності балади, в яких розповідалося про гострі драматичні епізоди й переживання воїнів, партизанів, їхніх родин і близьких, про смерть моряка на руках у медсестри, яка впізнала в ньому свого брата ("На горизонті зоря загоралася"); про трагічну загибель пілота ("Вони один другого любили кріпко"); про переживання медсестри, яка пише обнадійливі листи родичам поранених, а в самої щойно загинув чоловік на фронті; про пораненого бійця, який, перевіряючи почуття дружини, пише про своє нібито каліцтво, а дружина шукає і знаходить його живого й здорового. Благополучний фінал балади — новація, що не була властива традиційним творам. Такою є балада про чоловіка й сина господині, яка пустила їх на нічліг, але не зразу впізнала родичів, бо вважала себе вдовою "з сорок першого года, як почалась війна", — "я мужа не признала, бо він уже седой, я сина не впізнала, бо він уже герой" ("Вже сонце закотилось за темнії ліси"). Багато таких балад створено російською мовою, — очевидно, колишніми фронтовиками, де спілкування російською було нормою, але в живому виконанні, особливо в українських селах, відчутний вплив тамтешніх діалектів. Такою є балада "От їде поїзд, дим пускає" про відпускника-солдата, який вертається на службу, не побачивши своєї коханої, бо у дворі гралися її діти. Він віддав їм подарунки, "а діти зовсім і не знали, що він їхню маму любив". Сильні людські пристрасті, складність характерів і суперечливість почуттів, що служить реалістичному зображенню дійових осіб при загальному романтичному спрямуванні твору, лежить в основі української балади "Ой кінь ірже, води не п'є, доріженьку чує". В сучасному фольклорному процесі в результаті зростання тенденції до імпровізації, а також посилення індивідуалізації естетичних позицій носіїв фольклору відбувається зміна окремих елементів поетики балади, — "скажімо, скорочення традиційних формул трикратності, повторів, паралелізмів, зміни в постійних епітетах, але й поява нових художніх образів" [14].

У післявоєнні роки продовжують складатися і користуватися популярні-

[14] *Гайдай М. М.* Етнічні й естетичні принципи у слов'янській народній баладі. — Київ, 1978. — С. 16.

стю балади з трагічним сюжетом. Записано чимало варіантів балади "Коли б той вечір" [15]:

Коли б той вечір, коли б скоріше,
Щоб через річеньку не йти,
Щоб занехати теє кохання,
Щоб за Галину забути.

Не хочу, Галю, тебе забути,
Ножа до серця прикладать,
Та хочу, Галю, тобі сказати,
Що буду тебе покидать.

Ой пішла Галя берегом швидко,
Там, де стояли кораблі.
Скочила в воду, і все затихло,
Знайшла притулочок собі.

Біжить Ванюша бігом за нею,
Вийняв платочок з рукава.
Кинув на воду, забери, Галю,
Це той платок, що ти дала.

Забери, Галю, закутай личко,
Щоб не чорніло у воді...
Карії очі і стан дівочий
Знайшли притулочок собі.

Варіанти здебільшого виконуються на Поділлі; можливо, балада первісно побутувала там. У Погребищенському варіанті назване інше ім'я героя — Коля. Дізнавшись про смерть коханої, Коля розкаюється, що став причиною її смерті й кидає у воду її подарунок — платочок. Та вода враз розступилася і поглинула Колю — "щоб їх там парочка була". В осучасненому варіанті герой поспішає на берег, щоб позбавитися доказів колишніх стосунків з утопленицею, — кидає платочок дівчини у воду, "щоб не бути у суді" [16].

Паралельно із зростанням тенденції до імпровізування і зміни окремих елементів поетики в сучасній баладі йде процес відокремлення мотивів про нещасне кохання, смерть коханої чи милого, вбивства, отруєння тощо. Дещо змінюється баладний стиль — він стає мелодраматичнішим, сентиментальнішим, що поглиблює зв'язки балади з романсом, ярмарковими піснями і побутовою лірикою. Найтриваліше втримуються у народному репертуарі саме ті балади, в яких відображено різні любовні трагічні випадки. Заряд надзвичайної емоційної сили, вміщений у баладі, продовжує чинити вплив на пізніші верстви і спонукає до творення зразків у її традиціях. Та, на жаль, у новотворах далеко не завжди вдало й доречно. Іноді це робиться на такому невисокому художньому рівні, що твір опиняється на грані пародії.

Переймання готових стереотипів, як відомо, є основою фольклорного процесу; воно забезпечує життєздатність і можливість розвитку народнопісенних форм. Проте кожне запозичення має підкорятися внутрішній логіці та художнім закономірностям пісенного викладу, не випадаючи із загальної тональності твору. Якщо у пісні не досягнуто гармонійного поєднання запозичень і нового, вона звучить фальшиво і приживається тільки серед людей з невибагливим, нерозвинутим художнім смаком. Натуралістично-сентиментальний тон міщанських пісеньок, відомих у фольклористиці під умовною назвою "жорстокий романс", дисонує із запозиченими з давніх балад романтичними колізіями, які були в останніх художньо вмотивованими, а отже, й виправданими. Стилістика викладу і весь антураж "жорстокого романсу" приземлено-побутові, неспроможні підняти пісню до трагедійних баладних висот, оскільки глибина й напруга почуттів підміняються сльозливістю й жалісливістю, намаганням будь-що розчулити слухача.

[15] Записала Н. Дудар від Шевчук Ольги з с. Ломачинці в 1972 р. // *Дудар Н.* Пісні Віньковеччини. — Хмельницький, 1993. — С. 11.

[16] *Мишанич С. В.* Пісенна культура радянського села. — Київ, 1977. — С. 141.

Запис народної пісні на Чемеровеччині. Експедиція 1998 р.

Звідси й детальне живописання способів, за допомогою яких герой чи героїня збираються вкоротити собі віку:

Так будь же проклятий,
Шукай собі другу,
А я піду втоплю себе.
Піду утоплюся до тої криниці,
З якої ти воду береш,
Ти прийдеш до неї води напитися
І труп мого тіла знайдеш [17].

Побудовані із самих тільки загальних місць, узятих в основному з балад, такі пісні мляві й анемічні, позбавлені динаміки. Убогість словесного вираження прикривають безкінечні композиційно невмотивовані повтори. (Щоправда, такі повтори стали модними і в поезіях професіоналів — коли їхня пісня називається "масовою".) Наприклад:

Шумить дуб зелений,
Шумить дуб зелений.
Шумить дуб зелений,
Шумить...

Або:

Де ж тая присяга,
Що ти присягався,
Що ти присягався мені?
Що ти присягався,
Божився і клявся... [18]

Одна з причин популярності таких пісень криється в тому, що вони зворушують перипетіями житейських драм і подобаються, за словами інформаторки, "тому що про любов, про жіноче горе й образу, про зраду, яка за серце бере". Деякі з пісень, що за художніми якостями перебувають десь на межі балади й романсу, своїм досить тривалим і масовим побутуванням завдячують мелодії — сумовитій, елегійно-світлій, найчастіше вальсовій. Терпиме, а подеколи і схвальне ставлення широких верств до пісенності невисокого художнього гатунку, очевидно, пояснюється ще й впливом сучасної естради, куди нерідко проникають ремісники-піснярі із творами малозмістовними, але модними за манерою виконання, наспівом і ритмом.

У найновішому жанрі пісенності, генетично пов'язаній з баладами, звучить тематика і стильові риси пісень літературного походження й міського романсу.

[17] *Дудар Н.* Зазн. праця.
[18] Там само.

Обкладинка збірки "Пісні Поділля". Записи Насті Присяжнюк в с. Погребище Київської обл. 1976.

Зближення балади й романсу почалося вже у другій половині й особливо наприкінці XIX ст. Проте це все-таки різні за походженням, витоками, наспівом, образами та художньою мовою фольклорні явища, які мають дещо спільне в тематиці та окремі паралелі в сюжетиці. Отже, можна говорити про співіснування і навіть спорідненість цих жанрів, але не про повний занепад балади й заміну її романсом та його модифікацією — "жорстоким романсом".

Рівень популярності тих чи інших творів залежить від багатьох передумов, пов'язаних з пісенною традицією місцевості, з "модою", привнесеною в ту чи іншу групу населення, рівнем загальної культури та іншими чинниками.

Пісні-хроніки. Балада має паралелі із піснями (співанками-хроніками), що продовжують побутувати як локальні явища. З баладою співанку-хроніку зближує життєвий матеріал, покладений в основу твору, — трагічні події переважно із родинно-побутового кола. Та коли балада змальовує переживання героїв, яких співаки й слухачі тільки уявляють собі (кожен залежно від своєї творчої фантазії, настрою і складу характеру), то пісня-хроніка намагається якнайдостовірніше відтворити усі деталі випадку, що трапився на очах автора пісні, а можливо, й у присутності слухачів. Співаки зумисне підкреслюють достовірність викладу в заключних рядках пісні або в подальшому її коментуванні, підкріплюючи свої слова клятвою:

Невеличку співаночку я уже кінчію,
а якщо в ній є неправда — даю свою шию...

Або:

Ой кувала зозуленька вишне яворова;
Та все цея вірна правда коби-хтак
здорова[19].

Віддаляючись від оспіваного випадку в часі й просторі, пісня-хроніка може втрачати якісь конкретні штрихи, обростати новими епізодами, доповнюватися роздумами. Місце дії і навіть імена героїв змінюються іншими; в результаті виникають варіанти, які дістають право називатися баладами. Проте процес утворення як балад, так і пісень-хронік може відбуватися й паралельно; багато пісень-хронік, які виникли ще в минулому сторіччі, фіксуються в наші дні. Деякі з них походять від голосінь, що втратили характер обрядових імпровізацій та увійшли до побутового репертуару з

[19] Співанки-хроніки. Новини. — Київ, 1972. — С. 17, 20.

уже стабілізованим текстом; інші виникають спонтанно, найчастіше з приводу чиєїсь трагічної смерті. Виконавці тільки голосять над померлим, а співанку виконують у його пам'ять:

Бо жаль мені було дуже Юри молодого.
Та я з жалю великого не знав, що робити,
Та й задумав, ой, я Юрі цю пісню
зложити[20].

У піснях-хроніках немає достатньої типізації дійсності — зображено лише конкретні випадки, про які знає вузьке коло. Певний шар пісень-хронік виникає як реакція на глибоке всенародне потрясіння, викликане лихоліттям Другої світової війни. Деталізація, документалізм, прагнення підкреслити надзвичайність пережитого є свідченням не слабкості, а сили цих пісень. Адже за кожним зображеним у пісні-хроніці фактом, за кожним дрібним епізодом криється безліч аналогічних; кожна трагічна смерть і кожен порив до боротьби міг бути в інших, але схожих обставинах з героєм, що мав інше ім'я, але був подібний до зображеного.

Уже в цьому плані герой і обставини якоюсь мірою типізовані. Що ж до використання готових композиційних схем і шаблонізованих сюжетів, то і в них слід убачати певний рівень узагальнення, без якого народна творчість не обходиться в будь-якому жанрі.

Пісні-хроніки політичного змісту, де описано злигодні воєнно-окупаційного побуту і провіщено загибель фашистам, і тепер живуть і фіксуються збирачами. Такі пісні імпровізувалися відомими у межах свого краю співаками за зразками складених раніше творів. Тому, як правило, тут використовуються традиційні зачини та інші постійні словесні формули.

Характерним початком сучасних співанок-хронік є повідомлення про дату події. Це також ознака продовження традицій жанру. Новіші з останніх відзначаються оптимістичністю змісту та публіцистичністю викладу. Зокрема, творці й виконавці таких поезій у Гуцульщині відчувають деяку невідповідність типової для цього регіону дещо "голосільної" мелодії співанок-хронік до нових тем і тому твори переважно декламують, поширюють письмово. Звичайно, що як у давні часи, так і в наші дні у тих місцевостях, де традиція складати пісні-хроніки жива, у новотворах будуть не тільки оптимістичні, а й мінорні мотиви: життя людське ніколи не було вільне від трагічних несподіванок.

Настя Присяжнюк. Фото 1973 р.

Розширивши тематичні горизонти, співанка-хроніка ввібрала в себе деякі нові форми стилістичного викладу, але

[20] Там само. — С. 16.

Виконавиця народних пісень та балад Параска Павлюк. Село Волосянка Сколівського району на Львівщині. Фото 1997 р.

не відмовилася й від давніх традицій жанру, зокрема від думової коди, в якій звучить слава героєві:

Поховали товариша край села в садочку,
Слава, слава Омелькові в селі
й городочку [21].

Або:

Не забути нам ніколи про Лесеву славу,
По-геройськи він загинув за народну
справу [22].

Чи не найчисленнішим поповненням новотворів, співанок-хронік, є цикл родинно-побутових новин про трагічні події й випадки буденного життя. Тут змальовано злочини, заподіяні в хвилини перемоги хаосу пристрастей, інстинктів над свідомістю і викликані сильним психологічним поштовхом. Вся увага творців і співаків зосереджена на безвинно загиблих жертвах. Серед сучасних творів цього циклу виділяється співанка-хроніка про трагічну загибель Марійки та Михайла (налічується десятки варіантів). Один з найповніших записано О. Деєм і опубліковано в 1969 р. [23]:

Чи ви чули, люди добрі, сумную новину,
Що убили в Ковалівці хлопця і дівчину?
З понеділка на вівторок була ця подія,
Та вони ся називали Михась та Марія.

В останні роки XX ст. серед новотворів почали з'являтися зразки, присвячені суспільно-політичній тематиці ("Про лісорубів", "Про мирне життя"). Вони відзначаються оптимістичністю змісту та публіцистичністю викладу, хоча і йдуть слідами живих фактів та відображають їх з великою деталізацією, все ж матеріал зазнає творчого опрацювання. Творці таких хронік вкладають факти в готову жанрову композиційну схему.

Сьогоднішнє життя жанру в Україні дає підставу для висновків про те, що пісні-хроніки не вичерпали своїх жанрово-тематичних можливостей. Навпаки, вони виявили досить велику стійкість і здатність до творення в нових умовах.

Таким чином, пісні-хроніки є епічним пісенним різновидом, який продовжує своє життя відповідно до специфіки його творення (не масового, а індивідуального) і особливостей поширення (не суцільного, а локального). Україн-

[21] *Гнатюк М. П.* З пісенних скарбів Волині // Народна творчість та етнографія. — 1961. — № 2. — С. 115.

[22] Співанки-хроніки. — С. 234.

[23] *Дей О.* Пісня правдою не поступається // Народна творчість та етнографія. — 1969. — № 1. — С. 58.

Учасники фольклорної експедиції з групою виконавців пісень-хронік у Кам'янці-Подільському в 1965 р.

ські пісні-хроніки становлять своєрідне відгалуження багатоманітної системи жанрів слов'янського фольклору.

Обрядова лірика належить до найдавніших шарів українського пісенного фольклору і в дещо скороченому й видозміненому вигляді живе й сьогодні.

Місткість морально-естетичного смислу та особливості поетичного вираження зумовили життєздатність і багатовікову збереженість обрядової творчості навіть при втраті прикладної функції.

В останні роки спостерігаються спроби художньої рекультивації обрядів, пов'язаних з календарними і родинними святами. Народні виконавці не сприйняли нав'язуваних їм донедавна згори рекомендацій щодо проведення свят і обрядів, де не враховувано локальних традицій, а натомість запроваджувалися штучні, усереднені. Нині відроджуються до певного часу заховані у пасивному репертуарі фольклорних носіїв старшого покоління справді народні обряди, дійства, пісенність, танці, ігри, хороводи, виконання яких у минулому було включене в побут і носило масовий характер. Смислова першооснова деяких дійств і символіки самими виконавцями та їх оточенням тепер не завжди розшифровується, проте збережено пієтет до цього фольклорного масиву, у якому відлунює голос предків; високо цініться також етичне й художнє багатство фольклору, здатність єднати людей, наснажувати їх позитивними емоціями.

У пам'яті інформаторів найкраще втрималися пісні новорічного й весняного обрядових циклів та жниварські; з родинно-обрядової лірики — весільні пісні.

Незважаючи на свою архаїчність, календарно-обрядові пісні в багатьох випадках залишаються живим виразом спадкових зв'язків поколінь, звичним, перевіреним віками способом емоційної реакції на оточуючу дійсність, на рідну природу. У них, насичених традиційною образністю, звучать елементи музично-поетичної мови наших сучасників. Ці твори завдячують тривалим існуванням і тій стихійній життєвій силі, що їх породила в далекі часи, і

тій, яка вдихнула в них нове життя — радості творчості й спілкування з прекрасним. З усього складного комплексу обрядових дійств зимового циклу найкраще збереглися різдвяне колядування та "посівання" — вітання з Новим роком. Багато пісень цього циклу зберігається в дитячому репертуарі, де віншувальні пісеньки, як правило, завершує жартівливе нагадування про винагороду співакам ("Колядин, колядин, я у батька один") [24].

Значну частину календарно-обрядового фольклору становлять весняні ігри та пісні, які подекуди ще досить активно виконуються в українських селах. Звичай водити хороводи, співати веснянки, забавлятися приуроченими весні іграми зберігся до наших днів, задовольняючи життєво важливі потреби тієї частини населення, де такий спосіб святкування шанують як живу традицію ("Ворота", "Просо", "Мак", "Тютюн", "Подоляночка"). Об'єктивний зміст цього звичаю, його дидактична спрямованість, мораль і естетика ніяк не суперечать нинішнім нормам життя. Навпаки, весняні ігри та пісні, можливо, навіть більше, ніж інші обрядові твори, здатні висловити у високопоетичних образах спостереження трудівника над змінами в житті природи, емоційно виявити любов до неї, прославити силу й красу молодості, завзяття, мрії про добробут, здоров'я і щасливе життя на землі.

Утрималися в живому побутуванні купальські пісні. Обрядових мотивів вони майже позбавлені — переважають любовні, родинні, величання краси, молодості; нерідко звучать жартівливі нотки; обрядове і звичаєве вже зітерте часом, проте зберігається поетична атмосфера свята середини літа, сповнена бадьорим колективним настроєм, життєрадісна, приваблива, з елементами драматичного і таємничого.

Обряди, пов'язані з початком і завершенням жнив, як і пісенність, відобразили всю гаму настроїв, переживань і почуттів трударя, отже, не дивно, що в нових соціально-економічних умовах знайшлася можливість зберегти якісь фрагменти давньої жниварської обрядовості, переосмислити, пристосувати традиційні жниварські пісні до відзначення свята врожаю.

Обрядові реалії та дійства відбилися у жниварській поезії. Основні її мотиви — величання трудівників, побажання щедрого нового ужинку. Звучать заклики до активної праці, гордість її наслідками, радість у зв'язку із завершенням жнив. Добрі побажання членам сімейства чи виробничого колективу — зичення здоров'я, урожайного року, благополуччя, успіхів у труді — відіграють значну роль в моральному кодексі сучасного суспільства.

Художні запити нинішньої молоді, її кругозір незрівнянно вищі й ширші від запитів і кругозору середовища, в якому обрядова творчість виникла. Проте навіть тоді, коли догмати й уявлення, пов'язані з тим чи іншим видом обрядового фольклору, відмирають, самі твори продовжують жити, їх морально-естетична цінність стає вагомішою. У сучасному побутуванні обрядова пісня слугує задоволенню естетичних потреб, є більше мистецтвом, ніж ритуалом. Характерна риса обрядової пісні — тяжіння до різних видів родинно-побутової лірики, зокрема до дитячого фольклору.

Перехід обрядових пісень та ігор, переважно весняно-літнього циклу, в дитячий фольклор — процес повільний; існують і проміжні етапи, адже протягом тривалого періоду пісні та ігри, продов-

[24] Інтернаціональне та національне в сучасному слов'янському фольклорі. — Київ, 1977. — С. 94.

Ілюстрації до видання жниварських пісень. Київ. 1971.

жуючи обслуговувати обряд, нерідко втягуються іншими жанрами. Вивчення переходу обрядової пісенності в іншу якість, наприклад у дитячий репертуар, дає цікавий матеріал не тільки фольклористам, а й психологам і педагогам у плані спостережень над особливостями дитячого художнього сприймання й тлумачення дій та образів. Простота і ясність календарно-обрядових пісень, чіткість формулювань, знайомі реалії та обстановка, щедра присутність героїв з улюбленого малюками тваринного та рослинного світу полегшують такий перехід, хоч він не означає, що ці пісні виходять з репертуару дорослих. Вони продовжують звучати під час обрядових дійств, їх залюбки виконують самодіяльні й професіональні хорові колективи.

Найновіша праця Олени Білик — дисертаційне дослідження календарно-обрядового фольклору Полісся підсумовує найважливіші моменти специфіки та динаміки побутування цього виду фольклору, які можуть бути узагальнені на матеріалі досліджень інших регіонів України, а саме: жива нині традиція відзначення свят зимового циклу; зв'язок зимових обрядодій із волочебними обрядами, який доводить їхнє давнє незимове походження; досить активне функціонування щедрівок, що за частотністю виконання перевершують колядкову традицію [25].

Активне побутування щедрівок непрямо підтверджується тим, що їхню

[25] *Білик О. А.* Календарно-обрядовий фольклор Полісся: регіональна специфіка та динаміка побутування: Автореф. канд. дис. ... філол. наук. — Львів, 2007.

Весільна пара — Дронишинець Петро і Ганна з Верхньої Рожанки. 1950-ті рр.

поетичну форму використовували для сатиричних пісень під час Другої світової війни:

Щедрик-ведрик, Гітлер мошеник,
За яку ласку забрав ковбаску?
Ще тобі мало — забрав і сало.
Поперек горла щоб тобі стало! [26]

Помічена на синхронному зрізі добра збереженість весняних календарно-обрядових пісень у пам'яті старшого покоління. Літній календарно-обрядовий фольклор (купальський) майже не виконується як жива традиція, хоч живе у театралізованому варіанті. Щодо жниварського фольклору, то він зазнав ідейно-текстових змін, а традиційна жниварська пісенність перейшла у пасивний репертуар окремих людей.

Весільні пісні. Один з найбагатших розділів української родинно-обрядової поезії становлять весільні пісні. Збереженість весільного обряду в його класичному вигляді у різних регіонах неоднакова. В той час як у містах він майже втрачений, фольклористи й сьогодні записують у сільських місцевостях України пісні та весільні звичаї, що відлунюють сивою давниною матріархальних відносин.

Ой Галочко, донечко, вишенько,
Ой кланяйся матюнці низенько.
— Нехай тебе, Галочко, Бог благословить,
Нехай тебе, донечко, Бог простить [27].

Відгомони давноминулих часів, як і асоціації з їх реаліями, може відчути тільки фахівець; виконавці обряду найчастіше не замислюються над тим, який підтекст несе той чи інший символ у пісні або обрядовому дійстві, їх приваблює чисто сценічний бік справи: урочистість, видовищність, високий емоційний лад, барвистість одягу й весільних атрибутів. Певне значення має і традиція, що велить відбувати весілля "як годиться". У цих випадках традиційні пісні продовжують обслуговувати обряд, причому виникає деяке зміщення функцій його виконавців.

Оскільки репертуар давніх весільних пісень найбагатший у старшого покоління, можна спостерігати, як літні жінки і чоловіки на сучасних весіллях співають пісень, котрі за традицією належить виконувати молоді. З великої кількості пісень традиційного весілля найкраще збереглися величальні, пісні побажання щастя новій родині (за способом вислову, образною системою вони найбільш споріднені з календарно-обрядовими піснями), а також жартів-

[26] Українська народна поетична творчість. — Київ, 1958. — С. 116.

[27] Записав В. Т. Скуратівський у серпні 1974 р. в с. Чудин Житомирської обл. від Софії Безпаленко // Весільні пісні. — Київ, 1982. — Кн. 1. — С. 333.

Весілля у Верхній Рожанці. 1938.

ливі й танцювальні пісні імпровізаційного характеру:

Ой у нашого господарика
Три радосточки в хаті.
Першая радість, першая радість —
Що дав Бог діждати.
Другая радість, другая радість —
Та в дому весіллєчко.
Третяя радість, третяя радість —
Добре пиво варене[28].

Ступінь активності побутування обрядових пісень залежить значною мірою від того, наскільки в тій чи іншій місцевості збереглася відповідна обрядова традиція. Втрата чіткості обрядового сценарію, порушення його стабільності й строгої регламентованості послідовних дій приводить до імпровізування та замін багатьох моментів, що, у свою чергу, спричиняє зміни у пісенності, яка певний обряд супроводжує.

Характерною рисою сучасного виконання обрядів є поєднання традиційно-обрядової пісенності з ліричними родинно-побутовими та іншими піснями, причому та чи інша група необрядових пісень поступово закріплюється за обрядом, отже, традиція семантичного осмислення і пристосування до обряду зберігається.

Другою особливістю сучасного побутування родинно-обрядової лірики є її осучаснення, коли відбувається заміна героя і багатьох атрибутів.

Паралельно із пристосуванням давно відомих популярних пісень різних жанрів до потреб обряду йде процес приживання пісень, створених саме для нього як поетами-професіоналами, так і анонімними авторами, часто самими учасниками нової обрядовості. Такі пісні набувають усталеного характеру в

[28] Записано в с. Розгірча Стрийського району // Весільні пісні: Народні співи Галичини. — Львів, 1992. — Кн. 2. — С. 23.

тій чи іншій місцевості, хоч загальнонародне поширення мають лише окремі з них. Це — третя характерна риса побутування сучасної обрядової пісенності. Вищеназвана пісенність нині виконує не тільки прикладну функцію як ілюстративний матеріал, що супроводжує той чи інший обряд, а значно ширшу — є соціокультурним явищем, поетичним виразом моральних, етичних норм трудівників, у чиїх стосунках важливу роль відіграють доброзичливість, уміння цінувати працю колективу, бачити красу природи і любити її.

Таким чином, утративши специфічну функцію обслуговувати той чи інший обряд, пісенність, об'єднувана в цикли за назвами цих обрядів, поступово набуває інших якостей. Художні особливості, тематика й мотиви її розширюються за рахунок переймання пісенності інших жанрів. У процесі подальшої взаємодії вона одержує інше ідейно-художнє осмислення і набуває нових громадських та соціальних функцій. Саме таким є еволюціонування української обрядової пісенності у бік наближення до необрядової лірики.

Родинно-побутові та соціально-побутові ліричні пісні. Найширше в сучасному побутуванні фольклору представлені жанри і жанрово-тематичні групи необрядової лірики, що, як і обрядова, дійшла до нас крізь сторіччя.

Наслідки естетичного пізнання дійсності найдосконаліше оформлюються у тих жанрових формах, які виявляють велику місткість щодо осягнення життєвих фактів і настроєвої шкали, здатних пристосовуватися до будь-якої обстановки виконання.

Як у давніші часи, так і тепер, власне, протягом усього періоду продуктивного життя жанру, пісні зазнають коригування, що викликане найрізноманітнішими причинами. Найпростіші форми утворення нових варіантів — стягнення тексту за рахунок вилучення окремих строф або долучення нових, а також зміна мелодії. Навіть до такої широко популярної й далеко за межами України пісні, як "Розпрягайте, хлопці, коней", що має усталений і зафіксований у ряді збірників текст, долучився приспів "Маруся, раз, два, три, чотири", а також строфа:

Не косарка сіно косить,
Косить гострая коса,
Не робота хлопця сушить,
А дівочая краса[29].

Мелодія із розлогої, розспівної стала маршовою, енергійною. Пісня, що була складена начебто безпосередньо за реальним враженням, разом з тим відображає і переживання, збережене в пам'яті. Воно зринає за асоціацією; художній досвід допомагає оформити враження у вигляді твору, добре знайомого загальними рисами народному митцеві. Усе це полегшує реалізацію нового зразка. Такі жанрові форми притаманні позаобрядовій ліричній пісенності. Їй народ повсюдно і стійко надає перевагу перед іншими жанрами насамперед тому, що виконання родинно- та соціально-побутової ліричної пісні загальнодоступне, тоді як передача епічних творів потребує спеціальної виучки й особливої обстановки; обрядові пісні становлять частину певного ритуалу чи обряду, від яких і залежать. Над позаобрядовою лірикою стародавні форми побуту і мислення тяжіють у значно меншій мірі. Крім того, позаобрядова лірична пісня, не скована велінням звичаю, щиріше промовляє до почуття людини, допомагає виразити складну гаму індивідуальних настроїв та переживань,

[29] ІМФЕ НАНУ, ф. 14/5, од. зб. 408.

і разом з тим у тексті підкреслюється її сучасність. Яскравим зразком такої пісенності є поширена у Закарпатті, а завдяки її численним експедиційним записам і друкові в журналах і по всій Україні пісня, створена, очевидно, в с. Тур'ї Ремети, в якій уславляються дівчата з цього села:

Де терня, там терня, а в Реметі терня,
А ремітські дівчата, гей, ружа біла
лелія, —
Оріхове зерня.
Оріхове зерня лем на куштування,
А ремітські дівчата, гей, ружа біла
лелія, —
Лем для любування.
Файна я, файна я, я си не малюю,
А я на своє личко, гей, ружа біла лелія, —
Пудер не купую.
А село Ремета на ямі, на ямі,
Гей такі в ньом дівчата, гей, ружа біла
лелія, —
Як намальовані.
Горі йду, долу йду, моя хижа крайня.
Гей люблять мене хлопці,
Бо'м, нівроку, файна.
Над нашим потічком схилилися верби,
У колгоспі я роблю, гей ружа біла лелія, —
Там буду я перва[30].

Живе, глибинне й розмаїте у своїх нюансах відтворення відношення до дійсності можливе тоді, коли йдеться про реальне життя, яке оточує людину. Лірика має своїм предметом саме таку реальність зовнішнього і внутрішнього світу людини. Естетична оцінка суб'єкта виявляється у сфері емоційного, експресивного. Лірична пісня за своєю специфікою фокусує увагу на особі співака, відображаючи його внутрішній світ, характер, темперамент, світовідчуття.

У народній ліриці родинно-побутового характеру найбільший масив становлять пісні про кохання, в яких передається перебіг стосунків між двома. Ця вічна тема ліричних пісень знаходить емоційний відгук і в сучасників, чим викликане побутування традиційної пісенної лірики в наші дні.

Сталість тематики й художньої форми родинно-побутових пісень не виключає виникнення багатьох нових варіантів, а їх творення, як відомо, — об'єктивна ознака життєздатності жанру. Зміст багатьох новостворених родинно-побутових пісень становлять модифікації так званих загальнолюдських тем, чим і пояснюється якнайтісніший зв'язок поетики цих творів з поетикою традиційної лірики.

Специфіка сучасної родинно-побутової пісенності полягає у поєднанні тематичної новизни з традиційними формами, які, у свою чергу, зумовлені етнічними й регіональними традиціями. Широке використання давніх знахідок аж до прямого цитування перекидає місток між творчістю минулого і сучасного, єднаючи два пісенні береги за допомогою проміжних ланок — творів, що, відштовхуючись від давнього відомого зразка, вводять в атмосферу сьогодення з його новими ідейними та морально-естетичними критеріями.

У родинно-побутовій ліриці починають з'являтися твори, які за мелодією і структурними особливостями відходять від традиційної селянської пісенності.

Пісні, що за характером викладу тяжіють до міського фольклору, тісно пов'язаного з літературною творчістю, в сучасній народній поезії завойовують все більшу аудиторію. У них особливим чином поєднується обов'язкове засвоєння естетичного капіталу колективу і природне прагнення індивіда виявити власний хист і відчуття прекрасного. Їх не можна беззастережно віднести до родинно-побутової лірики, бо й тема-

---

[30] Народна творчість та етнографія. — 1968. — № 3. — С. 93 і серія пізніших експедиційних записів: ІМФЕ НАНУ, ф. 14-3.

тично вони виходять за рамки зображення родинного побуту. Зміни, які стосуються як семасіології, так і формальних моментів у межах жанру, — явище цілком закономірне, оскільки будь-який жанр є не тільки певним станом, що визначився в процесі історичного розвитку, а й результатом перманентних трансформацій усередині даного стану.

Особливо великою популярністю нині користуються ліричні вальси, які, незалежно від того, відомий їхній автор чи невідомий, побутують за своєрідними фольклорними законами, піддаючись незначним, а іноді й серйозним змінам у тексті та мелодії. Так сталося, наприклад, з поезією С. Руданського "Щоб співати колір чорний", записаною у с. Волосянка у Закарпатті під назвою "В темну нічку мене мати на світ привела" [31] або: "Ой, чиє то жито, чиї то покоси, чия то дівчина розпустила коси?" [32]

Вальси-новотвори часто складають у традиціях давніх народних романсів, улюблених серед широких верств і сільського, і міського населення. Вони мають досить широку настроєву шкалу: від мінорних ліричних, іноді виразно сентиментальних, до бадьорих, життєрадісних. Наприклад:

Любов, дівчино, — це обман, що швидко проминає,
Немов метелик — навесні серденько зміняє.
Так бережи серця свого: не давай йому волі,
Метелик верне навесні, а молодість — ніколи.

Або:

Буйний вітер, буйний вітер, буйний вітер,
не ламай у чистім полі білі квіти [33].

У піснях, зафіксованих в останні роки XX ст., часто чуються нотки іронії та сатири, спрямованої проти користливості, наміру одружитися за розрахунком, як, приміром, у пісні "Ой летіли гусочки низько понад стріху". Тут висміюються залицяльники, які попередньо розвідують "кілько тисяч має", "чи під бляхою хата" у дівчини-відданиці.

Внаслідок відштовхування від добре відомих мелодій створюються нові візерунки, іноді досить вибагливі, з тенденцією до модернізації — наближення до так званих сучасних рубаних ритмів. Новий мелодійний матеріал вводиться на основі розміру 8/6 (коломийкового) із синкопами, несподіваними паузами і перебивками ритму.

Десь заграла плакуча гітара,
Там дівчина зустріла весну [34].

Найчастіше ж це максимальне спрощення ладово-інтонаційної вальсової мелодії та пристосування її до пісенної розспівності у межах хорових традицій. Виконавці прагнуть співати такі пісні на два, подеколи й на три-чотири голоси залежно від звичок, складу і вокальних можливостей.

Вальси, що оформились як своєрідний вид пісенної творчості на ґрунті західнослов'янських народних пісень і танців, завоювали собі визнання серед інших народів світу. Вони здавна асимілювалися у східних слов'ян, а дещо пізніше увійшли і в музичний побут південнослов'янських народів. Багато вдалих

[31] Фольклорні матеріали з отчого краю / Ін-т народознавства НАН України / Лариса Лукашенко (звела у ноти), Василь Сокіл (упоряд.), Ганна Сокіл (упоряд.). — Львів, 1998. — С. 457.

[32] ІМФЕ НАНУ, відділ рукописів, нові надходження.

[33] Там само.

[34] Там само.

Н. Білокінь. Весільний поїзд.

О. Доріченко. Кобзар.

Ю. Панкевич. Гобелен "Народна мелодія". Вовна, ручне ткацтво. Полтава. 1986.

пісень-вальсів, створених професіоналами, були сприйняті й увійшли в сучасну художню практику широких мас через самодіяльність, відомі кінофільми, естрадні концерти, популяризовані телебаченням і радіомовленням. Очевидно, цими причинами пояснюється той факт, що тепер у народному піснетворенні вальсові належить одне з перших місць ("Я бачив, як вітер березу зломив", "Коли поїзд у даль загуркоче", "Ми підем, де трави похилі", "Рідна мати моя" і т. ін.).

Найвиразніше новації простежуються у сучасній ліриці, яка фіксує у народному сприйнятті й тлумаченні важливі суспільні події. Еволюційні процеси, властиві розвиткові фольклору, значно повільніші від змін, що настають у суспільному житті народу. Тому в періоди суспільних зрушень частина традиційної пісенності, зберігаючи значення поетичних пам'яток високої ідейно-естетичної ваги, втрачає свою актуальність, перестає продукуватися і переходить у пасивний репертуар, як, наприклад, деякі жанри епічної пісенності та окремих груп соціально-побутової лірики (чумацькі, бурлацькі, рекрутські, наймитські пісні). Багато чинників, що детермінують зміст, форму і частоту фольклорних проявів, радикально змінюються. Поява нового соціального середовища викликає потребу у створенні пісень нової тематики. Нові соціально-побутові пісні кардинально відрізняються від традиційних за змістом, ідейним спрямуванням, настроєм. Їхні функції теж відмінні від функцій давньої соціально-побутової пісенності.

Поступово торує собі інший шлях і ритмомелодика, змінюються композиційно-стильові прийоми, втрачаючи усталеність і більш упевнено спираючись на здобутки професіональної творчості. Усе це виводить новочасну пісенність за рамки традиційних жанрів соціально-побутової лірики, і через те, що її параметри з давньою творчістю повністю не збігаються, доводиться шукати інші критерії та можливості групування новотворів. (Так з'явились "афганські", "чорнобильські" та інші цикли.)

Коломийки. Якщо основні пісенні жанри в більшій чи меншій мірі диференціюються за тематичною ознакою, то специфічною прикметою моностроф, а серед них найяскравіших за художніми якостями жанру — коломийок, є тематична всеосяжність, здатність відбивати усі прояви морального й матеріального народного побуту. Тематичний обсяг сучасних коломийок складається начебто з багатьох концентричних кіл. Найвужчі, проте най-

Фольклорний ансамбль "Феся". Село Волосянка на Львівщині. Фото 1997 р.

більш насичені зразками ті з них, що відображають внутрішній світ людини, переживання особистого характеру; далі йдуть ті, які відтворюють фрагменти щоденного побуту, господарських занять і дозвілля; найширші сягають відгуків на громадсько-політичні події загальнонародного історичного значення. Переважній більшості коломийок властива добра збереженість і активне побутування великої кількості творів, успадкованих сучасним поколінням із традиційного фольклору. Вони органічно увійшли в сучасну пісенність, за їх допомогою задовольняються духовні запити народу, відбивається його світогляд, психологія та естетичні критерії.

Особливості художньої форми — лаконізм, стабільність розміру, усталені традиції використання художніх засобів, відносно проста мелодія — полегшують творче завдання і дозволяють імпровізувати, створюючи "моментальні знімки", долучати їх до калейдоскопу пісень, виконуваних під час масових гулянь молоді, на вулиці, на вечорницях, під час родинних свят, на толоці, при виконанні господарських робіт.

Не можна не дивуватися невичерпній творчій винахідливості народних митців у складанні різнобарвних узорів із скупого матеріалу і в наперед заданих межах метроритміки. Імпровізація і стабільність — два боки одного явища; вони не виключають, а корелюють одна з одною. Більша порівняно з іншими жанрами кількість нових зразків і їх варіантів — одна із специфічних ознак коломийок та близьких до них монострофних — частушок. Імпровізація і варіантність, у свою чергу, є прикметами життєвості й перспективності розвитку жанрів у майбутньому.

Пісеньки коротких форм, народжені на "злобу дня" як відгук на конкретний випадок, на хвильову зміну в настрої, на щойно побачене, почуте чи пережите, не претендують на те, щоб залишитися у віках і здобути загальнонародне визнання. Проте вони — не одноденки вже тому, що у кожній новоствореній строфі живе попередня, яка послужила новій за зразок. Забувається давня мо-

нострофа, але оживає нова, створена з її матеріалу. Таким чином, ланцюг не розривається і життя жанру, закоріненого в глибокій давнині, триває, повторюючи і водночас видозмінюючи кожен зразок відповідно до потреб часу і рівня поетичного мислення.

Цікавою рисою сучасних коломийок є популярність творів, у яких прославляється робота буковинців у Донбасі:

У Богдані ліс рубають, а в Рахові возять,
А на шахті у Донбасі забій з буків роблять.
Засвистала залізниця із гір на долину
Та повезла ліс карпатський в Донбас, на Вкраїну[35].

Окремі монострофи не здатні підіймати глибинні пласти історичної долі народу чи інтимних переживань, вони тільки фрагментарно охоплюють найтиповіші прикмети часу чи особистих настроїв; сукупність же монострофескізів творить цілісну картину життя у, так би мовити, "поперечному перекрої". Наприклад:

Ой ти згадай, мій миленький, може, гадочками,
А я тебе ізгадаю все співаночками...
А де ж я вас, співаночки, де я вас подію?
Заберу вас в запасочку, по полю розвію,
А як прийде мій миленький нивоньку орати,
Буде мої співаночки по полю збирати ...[36]

і т. д.

Помітно активізується циклізація монострофів, яка переводить їх на грань іншого жанру: тематичне об'єднання відбувається вже під час творення, внаслідок чого вони потрапляють в обіг уже як окремі багатострофні ліричні пісні:

А я гуцул з Верховини, з веселого краю,
Я Юрію Гагаріну пісню заспіваю.
І Юрію Гагаріну, й Герману Титову,
Й Ніколаєву Андрію, й нашому Павлові.
Ви, герої космонавти, в Космосі літали,
Ми, гуцули, в полонинах вівці випасали ...[37]

і т. д.

Взагалі циклізація — не нова тенденція, а звичайний спосіб існування монострофів, які майже не побутують у чистому вигляді. Сучасною особливістю є не добір готових зразків, а саме процес творення нової тематично завершеної пісні шляхом складання монострофів.

Як і інші види мистецтва, поезія народу, пристосовуючись до нових обставин, живе й розвивається; відбувається лише переакцентування ролі та значення окремих жанрів. Поряд з обмеженням продуктивності одних жанрів активізуються інші. З плином часу вони, зрозуміло, зазнають певної трансформації, та, зрештою, такі процеси були властиві фольклорові завжди; прискорений їх перебіг цілком закономірний з огляду на прискорення всіх суспільно-політичних і громадсько-культурних процесів. Справа не в активізації механічного обміну, який збагачує пісенний репертуар, хоч і цей момент став нині відігравати істотнішу роль, ніж раніше. Створюються нові передумови для взаємодії регіональної народнопісенної культури, що збагачує палітру засобів художнього вираження. Змінюється фольклорне мислення — іншими стають категорії та масштаби. Традиційні оцінні критерії набувають якісно інших вимірів.

Все частіше творяться коломийкові в'язанки, що сприймаються як один твір. Такою є група коломийок, змістовно пов'язаних із сучасним відродженням української державності. "Я вважаю її цінним причинком і внеском до

[35] Коломийки. — Київ, 1969. — С. 404.
[36] Там само. — С. 96.
[37] Там само. — С. 402.

справи пізнання та осмислення культурних надбань українського народу"[38], — писав Р. Кирчів.

Україна

Ой то я ся уродив у щасливу днину,
Маю тата, маю маму, маю Україну.
Каже мама, що я хлопчик зовсім ще маленький,
Як виросту, тогди буду стрілець молоденький.
Я маленький українець, ще й з доброго роду,
Знаю мову, люблю пісню рідного народу.
Виростати буду борзо, як у дощ грибочок,
Україна моя мати — я її синочок.
Як то любо в ріднім краю жити й виростати
Там, де сонечко сідає за сині Карпати.
Де гуцулик трембітає на всю полонину.
Бережи, Пречиста Діво, мою Україну!
Україно, Україно, синьо-жовтий цвіте,
То за тебе молят Бога українські діти.
І повинні ми всі нині лиш хвалити Бога,
Бо з колін ми повставали всі на рівні ноги.
Засвітила нам свобода Христової церкви,
І нікому вже не вдасться нам двері заперти.
Помагаймо, доки можем, будувати храми,
Тоді буде Божа ласка кріпитись між нами.
Нехай Бог нас благославит і Божая Мати,
Би ми вміли добре жити й господарувати.
Най землиця колоситься буйними житами,
Най царює Господь Бог наш навіки між нами[39].

3.4. Взаємодія фольклорної і нефольклорної культури на сучасному етапі

Серед існуючої поезії не останнє місце посідають твори, в яких поєднується традиційно-фольклорна основа з авторськими новаціями літературного характеру. Підвищення загального культурного рівня народних мас дає можливість обдарованим натурам прилучатися до літературної діяльності; деякі самодіяльні автори згодом стають професіоналами, разом з тим творчість досить значного прошарку митців виростає з фольклорної традиції, існуючи у своєрідних комбінаціях книжного й усного побутування.

Нові пісні, особливо соціально-побутові, складені авторами-аматорами, не можуть вважатися фольклорними за класичними критеріями. Але ці останні, зрозуміло, не передбачали змін, внесених у фольклор новими громадсько-політичними і культурними умовами життя.

Якщо раніше фольклор продукувався у народному, переважно сільському, середовищі, а професіональна література була надбанням інших ("вищих") верств суспільства, то на даному етапі така різниця розмита. Ряди письменників-професіоналів і самодіяльних митців поповнюють селяни, робітники, інтелігенція. Активне залучення здобутків вітчизняної і прогресивної зарубіжної літератури відбилося на стилістиці сучасних фольклорних зразків у бік наближення до літературних, але певні відмінності у засобах художнього вираження ще залишилися.

При всьому потягові сучасних народних митців до новацій літературного характеру традиційне фольклорне начало у їхніх творах є обов'язковим. Без такої домінанти твір не буде літературним чи близьколітературним, стане графоманським, якщо автор не знайде своїх, притаманних тільки йому засобів поетичного висловлення, а копіюватиме чужі знахідки. Тут усе залежить від того, наскільки тонко митець відчуває особливості "фольклорного почерку" і наскільки органічно збігається його власний спосіб поетичного мислення з фольклором.

---

[38] *Кирчів Р.* Цінний внесок // Коломийки з села Верхня / Записи здійснив та коментарі приготував Микола Климишин. — Львів, 2000. — С. 10.

[39] Записано від Параски Рогальської // Там само. — С. 161. Укладач вищеназваного збірника живе в Америці. Сприяло його виходу НТШ в Америці.

Характер цієї поезії обумовлений особливостями таланту й літературного виховання авторів, їх соціальним і регіональним походженням, художнім смаком, світоглядом. Вони прагнуть до емоційного злиття зі своїм середовищем і свідомо пристосовуються до нього. Часто це копіювання чи, точніше, переспіви відомих зразків, близьких авторові й доступних для наслідування, причому за взірець може служити твір як фольклорного, так і літературного походження. І в тому, і в другому випадку зв'язок із фольклорним началом залишається міцним.

Сучасна народнопоетична творчість розвивається у двох основних модифікаціях: автентичних формах, що здебільшого спираються на давні традиції і продовжують їх, відповідно пристосовуючись до нових умов, та у видозмінених формах, коли окремі елементи і явища фольклору включаються в інші системи. Між ними існують і перехідні форми різного ступеня перетворень, що означають утвердження або поступову втрату давніх фольклорних традицій.

Видозмінені форми фольклору поступово стають частиною сучасної культури, охоплюючи все ширші сфери; фольклорні мотиви проникають у професіональне мистецтво, літературу, звичаї, одяг, будівлі, меблі, посуд та інші ужиткові речі. Різного роду "адаптації", "трансформування", "засвоєння" фольклору іншими видами мистецтва є явищами фольклоризму.

Народна творчість є одним із складників сучасної народної культури; форми проявів народної творчості у побуті подібні до форм побутування інших видів мистецтва. Тому, очевидно, виконання народних пісень у різних аматорських ансамблях, у народних хорах тощо можна віднести до нових форм побутування фольклору. Фольклор, як інші прояви людської духовної та матеріальної культури, пристосовується до нових умов, і це нове його існування стає природним.

У досить широкому й об'ємному просторі чимале місце займає, умовно кажучи, сцена, на якій відбувається видовищна репрезентація фольклору різних видів і рівнів. Йдеться про той соціально-культурний терен, той художній простір, на якому найширше і найвиразніше реалізуються фольклорні зацікавлення. Сюди належать радіо- й телепередачі, присвячені творчості на фольклорній основі, організація співочого поля, олімпіад, конкурсів, фестивалів та ін., що відповідає умовам і формам сучасного культурного життя суспільства з його відкритими комунікаціями та свідомим засвоєнням народної культури. Сценічне адаптування фольклору забезпечує життєздатність і динамізм фольклорної спадщини. Сцена у всіх її іпостасях, з одного боку, сприяє соціалізації народної творчості, реалізуючи можливість функціонування у наближенні до традиційних форм або у різноступеневих трансформаціях, пристосованих до сучасних потреб суспільства, а з другого — є сигналом нівеляції локальних особливостей, адаптації, тобто усереднення і поверхового сприйняття.

Сценічні закони мають свою специфіку, і носії автентичного фольклору — незалежно від їхнього бажання — неминуче цих законів дотримуються, а звідси — педалювання театральної умовності: уніфікація костюмів, зарежисованість мізансцен, фальшиві усмішки стоп-моменти у хореографії, копіювання вокалу професіоналів. Усе це призводить до нівелювання локальних прикмет, повної відсутності імпровізування і прямих контактів з аудиторією — цих іманентних рис побутуван-

ня аутентичного фольклору. І все-таки, незважаючи на названі й не названі втрати, сценічний тип побутування фольклору сприяє залученню народної творчості у сферу сучасної культури.

У минулому виконання традиційного фольклору в умовах повсякденності супроводжувалося елементами ситуацій, певним чином подібних до нинішніх фольклорних оглядів: це змагання співочих гуртів на "вулиці", "досвітках", "вечорницях" тощо; виступи "солістів" та "хору" перед аудиторією, яка складалася переважно з односельців, а рідше — на "храмах", де набувала, так би мовити, "міжзонального значення". До таких "оглядів", як правило, готувалися: йшов попередній відбір найкращих учасників, проводили своєрідні репетиції, шили й оздоблювали відповідне вбрання, робили спеціальні зачіски, виготовляли "реквізит", потрібний під час обряду. Приготування вели як перед календарно-обрядовими, так і родинно-обрядовими святами. Співочі гурти колядників, дружок збиралися заздалегідь, щоб навчитися пісень і "зіспіватися" перед тим, як вийти "на люди", тобто виступити перед публікою, іноді чужою (на свята прибували гості й з чужих сіл). Не згадуємо вже про виступи кобзарів, лірників, гуслярів, скрипалів, кожен виступ яких у сучасному розумінні є акторським.

Однією зі сфер сучасного побутування фольклору є організована художня самодіяльність, хоч фольклор лише частково взаємодіє з нею. Для з'ясування ролі фольклору в самодіяльності важливий не стільки рівень організованості самодіяльності, скільки встановлення факту аутентичності фольклорного матеріалу, яким самодіяльні колективи користуються. Учасники художньої самодіяльності — виконавці народної творчості — переважно сприймають цю творчість не "ззовні", а "зсередини", звідти, де вона була, а подеколи й тепер залишається часткою побуту; на сцені ж тільки воскрешають те, що живе в художній пам'яті, увійшовши у психіку ще з дитинства.

Якщо учасники самодіяльності на концертах виконують без усяких змін ті ж народні твори, що й поза виступами, то в обох випадках — це живе побутування фольклору. Якщо ж у виконанні знайомих фольклорних творів щось змінюється за вказівкою керівника самодіяльності або за його ж вказівкою до репертуару включають чужі для даного середовища зразки, тут уже прямого зв'язку з фольклором немає. Усе залежить від завдань, які колектив перед собою ставить: відтворювати на найвищому художньому рівні творчість свого краю чи намагатися копіювати професіоналів. В останньому, як і у випадку виконання фольклорних творів професіоналами, належить говорити про різні види фольклоризму.

В основі вихідної методологічної позиції багатьох досліджень самодіяльності є положення про її однотипність (або навіть тотожність) із фольклором. Такі висновки засновано зі спільної для обох явищ якості — непрофесіональності виконавства. Справді, ця якість якимось чином споріднює фольклор і самодіяльність, але не виявляє суті, змісту кожного з явищ, засвідчуючи лише аналогію в характері вияву. Нині всі ініціативи на фольклорній основі — від самодіяльних груп народного співу до грандіозних фестивалів загальнонаціонального масштабу, від творчості окремого співака до діяльності великих фольклорних ансамблів — перебувають у загальній системі сучасної художньої культури як важливий смисловий і функціональний елемент широкого громадського та естетичного значення.

Фольклор, самодіяльність і професіональна література співіснують, перебуваючи не в опозиційних, а в діалектичних зв'язках як частини спільного динамічного творчого процесу.

Незалежно від способів формування фольклорна естетична система реально існує і постійно себе проявляє. З погляду широкого розуміння культурних процесів у сучасному суспільстві, вона шляхом засобів вираження і функцій одержала нові соціальні та естетичні виміри і продовжує активне життя: її зв'язки з іншими видами культури стали тіснішими. Все інтенсивніше відчуваючи на собі їх вплив, фольклор, власне, є фактором, який впливає на загальний розвиток культури.

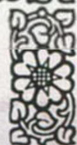
У народній творчості збережено естетичні цінності, що й нині, незважаючи на глибокі зміни у психіці та побуті людей, залишаються частиною духовного світу народу, живуть і діють постійно, в будні і свята людського життя. Ідейно-виховна та естетична функція фольклору не зникла.

Інтерес до народної творчості свідчить про суспільну необхідність, яка проявляється більше у сфері емоцій, ніж у сфері теоретичного усвідомлення, і полягає у глибинних зв'язках між минулим і сучасним. Фольклор продовжує задовольняти ідейно-естетичні потреби народу ще й тому, що є мистецтвом художніх сублімацій реальності, широких узагальнень, основаних на життєвій правді, не обмеженій окремими відтинками часу.

У фольклорних зразках, які продовжують творитися нині, відбито світоглядні позиції різних спільнот українського народу, моральні, естетичні та політичні оцінки явищ особистого і громадського порядку, ще не узагальнених у наукових працях чи художній літературі, — це переважно афоризми, прислів'я, пісні, анекдоти, багато з яких потрапляють у періодичну пресу або становлять основу популярних друкованих збірників.

Сучасність поставила у зовсім іншу культурну ситуацію все, що звичайно іменувалося поняттям фольклор. Нинішні форми показу фольклору на народних соборах, фестивалях, переглядах, конкурсах, олімпіадах є новим типом його відтворення, новим етапом побутування явища, яке об'єднується під назвою "народна творчість". Цей тип відтворення є, по суті, складником загальнонародного творчого процесу.

Та обставина, що фольклор звузив сферу свого творіння й побутування, але функціонує як частина самодіяльного мистецтва, дозволяє прогнозувати його участь у майбутньому.



Розділ 4 ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО

О. Архипенко. Жінка, що йде. 1912. Бронза.

Художня творчість є чинником культури, а мистецтво — чинником художньої творчості. Не обов'язково усьому, що належить до художньої творчості, бути мистецтвом. У художній творчості домінують функції процесу, в мистецтві — результату. Процес дихає духом результату, результат живиться соками процесу. Тому в даному разі ми розглядаємо українське образотворче мистецтво і як процес, і як результат, але не в однакових пропорціях. Перевага надається результату, тобто тому, що, власне, і є мистецтвом, що належить до його високохудожніх проявів, є досягненням національної культури, а також закономірно входить у контекст культури світової як частина всесвітнього художнього процесу.

Такий підхід не був би правомірним щодо українського образотворчого мистецтва XIX ст., однак мистецтво XX ст. дає всі підстави для нього. З огляду на це добір художніх течій, явищ, творчих імен, які підлягають розгляду (аналізу), здійснювався згідно, по-перше, з оцінками, положеннями, висновками, поширеними у світовій мистецтвознавчій літературі; по-друге, з власними спостереженнями і розмірковуваннями авторів цього розділу; по-третє, з думками і висновками фахівців-консультантів.

Природно, що не всі імена, течії, види, жанри українського образотворчого мистецтва XX ст. однаково висвітлені у розділі. Одним з них буде приділено більше уваги, іншим — менше, про деякі йтиметься побіжно, деякі будуть лише згадані. Така диспропорція, на наш погляд, відповідає реальній ієрархії художньоціннісних чинників у національному мистецтві. Однак зазначимо, що висловлені нами думки, оцінки, узагальнення, хоч у даному разі і є принциповими, не можуть вважатися незаперечними, остаточними.

Доля України і доля її образотворчого мистецтва напрочуд схожі. Та якщо правдивим є твердження, що мистецтво не стільки констатує минуле, скільки пророкує майбутнє, слід з надією дивитися вперед.

Усі зарубіжні дослідники, які серйозно вивчали українське образотворче мистецтво XX ст., зрештою підкреслюють наявність у ньому фольклорних традицій, його злиття із селянською культурою, культурою високого стилю, яка, на думку видатного французького мистецтвознавця Жана Маркаде, "є однією з найбагатших у світі" [1].

Якщо європейський авангард заснований на давньому обрядово-міфологіч-

[1] *Маркаде Ж.-К.* Новая книга об украинском искусстве // Русская мысль. — Париж, 1991. — № 115.

ному атавізмі, то український, крім цього, має в своїй основі ще й образні та формотворчі чинники народного мистецтва, сільської культури. Про це переконливо пише відомий французький теоретик авангарду Дені Міло [2], досліджуючи творчість таких авторитетів першої половини XX ст., як О. Архипенко, А. Петрицький, К. Малевич, О. Богомазов, О. Екстер, М. Бойчук, В. Єрмилов.

Мистецтву України XX ст. справді притаманна активна взаємодія двох його гілок — міської (вченої, напівученої, примітивної, кітчевої) та сільської (традиційно інтуїтивної, наївної). Підживлюючи одне одного, професійне й фольклорне мистецтво спромоглися — і то попри тяжкі історичні умови — порятуватися від занепаду й щоразу висували і висувають на кін значущі імена. Згадати хоча б Г. Собачко, К. Білокур, М. Приймаченко, О. Грищенка, В. Меллера, К. Богуславську, М. Андрієнка-Нечитайла, Л. Левицького, І. Кавалерідзе, Ф. Манайла, С. Конончука, Т. Яблонську, Я. Гніздовського, А. Старицьку, Р. Сельського, К. Звіринського.

Симбіоз міського та сільського мистецького досвіду спричинив безприкладний результат: саме вихідці з України В. Кандинський і К. Малевич дали світові абстракціонізм, цей найнесподіваніший плід XX ст., появу якого можна краще зрозуміти на тлі українського орнаментально-безпредметового мистецтва. Та й визнання ці майстри знайшли спершу в Україні: велику виставку Кандинського (понад 80 експонатів) було показано ще 1910—1911 рр. в Одесі та Миколаєві, перша репродукція його абстрактного малюнка з'явилася 1910 р. в одеському каталозі виставки "Салон Іздебського". Так само перше тиражування супрематичних форм К. Малевича пов'язане з Україною: селянки художніх майстерень сіл Вербівка на Київщині та Скопці на Полтавщині під орудою Н. Давидової, О. Екстер, Є. Прибильської, Н. Генке робили вишивки і килими за ескізами художників-супрематистів, насамперед Малевича, ще в 1915—1916 рр.

Надзвичайний успіх ідей неопримітивізму серед професіональних митців України у великому часовому діапазоні — від Д. Бурлюка до Ф. Гуменюка — спричинений розмаїттям наївного малярства (ікони, розпис церков, народні сюжетні станкові картини "Козак Мамай", "Селянська біда", "Судня рада", мальовки і багато ін.), одвіку популярного на українських теренах.

Знаменно, що у XX ст. було сформульовано саме поняття "українське мистецтво" і визначено його обсяг та прикмети. Ті, хто намагався тлумачити це поняття вузько етнографічно, сказати б, партійно, збіднювали його настільки, що навіть творчість свідомих українських художників не вповні вкладалася у ті рамки. За аналогію може правити мовна ознака в літературі, за якою поза українською культурою опинилися не лише польськомовний Лазар Баранович або Гоголь з патріотичним "Тарасом Бульбою", а й "російськомовний" Шевченко (повісті, "Щоденник", поема "Тризна"). За сучасними міжнародними нормами національне мистецтво складається як з доробку тих, хто працював на терені певної держави, так і тих, хто за її межами присвятив свою творчість батьківщині.

Поява незалежної Української держави 1918 р. дала поштовх до, так би мовити, реукраїнізації художників, які були розчинені у загальнокультурному російському казані. Багато хто повернувся в Україну, інші утворили землярт-

[2] *Milhau D.* L'art en Ukraine. — Toulouse, 1993.

ва в Москві, Ленінграді, Парижі, Празі, Берліні, а по Другій світовій війні — у Мюнхені, Лондоні, Нью-Йорку... В 20-ті рр. на українські виставки до Харкова, Києва, Львова надсилають свої твори О. Кравченко, М. Алексеєв з Ленінграда, К. Редько, І. Бабій, М. Глущенко з Парижа, Д. Бурлюк, О. Архипенко з Нью-Йорка. Дехто з них приставав до мистецьких організацій в Україні — до львівської АНУМ [3], харківської АРМУ [4] чи київської єврейської "Культурліги". Така інтеграція відновилася лише в 1990-х рр. [5]

4.1. Течії, види, жанри в історичному контексті

4.1.1. Народницький реалізм за доби постімпресіонізму

Учителями речників XX ст. були митці-реалісти, які сповідували позитивістську філософію "окремих випадків, а не загальних принципів" (Ф. Достоєвський) та естетику "зображення життя у фізичних формах самого життя" (М. Чернишевський). Їхнє мистецтво істотно відрізнялося від народного з його наближеністю до обрядової субстанції та архетипно-космологічною основою. Учні-авангардисти змогли наблизити вчено-артистичне мистецтво до космізму, але уроки попередників — І. Рєпіна, М. Мурашка, М. Пимоненка, І. Дядченка — придалися молодій генерації: фовістам, експресіоністам, кубофутуристам, неопримітивістам. До того ж в Україні кінця XIX ст. художники з Росії М. Врубель, В. Васнецов, М. Нестеров заклали передумови розвитку настінного малярства неовізантизму, а у візантійських творах Врубеля (Кирилівська церква у Києві), в їхній геометризованій пластиці можна вбачати зародки пізнішого кубофутуризму, який розквітне в Києві у 1910-х рр. Пізня релігійна творчість художника з Чернігівщини Миколи Ге просякнута своєрідним передекспресіонізмом ("Розп'яття" — етюд з київського музею і картина в музеї Орсе, Париж).

Серед тенденцій, наявних у творчості художників так званого народницького реалізму, виділимо дві основні: по-перше, до пошуків і певної переробки національних та національно-фольклорних основ і, по-друге, до засвоєння та використання на практиці досягнень новітніх шкіл і течій світового мистецтва. Такі склалися історичні обставини, такий характер життя існував на початку XX ст., що ці дві начебто протилежні тенденції лише в синтезі, у поєднанні одна з одною вивели зрештою українське образотворче мистецтво на передові рубежі тогочасної епохи.

Народницький реалізм, який включає в себе творчість таких відомих художників, як І. Рєпін з його українською тематикою, М. Пимоненко, С. Васильківський, К. Костанді, П. Ні-

---

[3] Асоціація незалежних українських митців.

[4] Асоціація революційних митців України.

[5] У даному розділі нами зроблена спроба все це подати, дотримуючись якомога більшої об'єктивності та неупередженості. Однак обмаль відведеного місця та значний обшир матеріалу неодноразово ставили нас перед дилемою вибору і відбору. Щодо цього не виключені окремі помилкові твердження, несправедливі характеристики. Намагаючись ці негативні фактори звести до мінімуму, ми зверталися за допомогою та порадами до фахівців-консультантів — Н. Велігоцької, Є. Карася, О. Котової (Одеса), Т. Сильваші, яким висловлюємо щиру подяку. Ілюстрації у розділі не прив'язані до тексту, а розташовані в хронологічному порядку.

*О. Мурашко.
Зима. 1905.*

лус, І. Їжакевич, І. Труш, сформувався у певну художню течію майже напередодні нового століття. Вона здебільшого бере свій початок у передвижництві, яке в умовах нових суспільних відносин, активізації народної культури, проникнення в мистецьке, побутове та виробниче середовище деяких елементів західноєвропейської культури почало втрачати актуальність, суспільну значущість. Передвижництво з його пафосом виявлення і викриття соціального зла, поглядом на народ з точки зору всіляких страждань та знегод, зовнішнім показовим чи ортодоксальним етнографізмом припинило творчий або продуктивний розвиток і чимраз далі відходило від сучасного життя. Натомість художники народницького реалізму прагнули зображати реальне життя України кінця XIX — початку XX ст. в усьому розмаїтті його станів і явищ.

О. Мурашко.
Праля. 1914.

О. Мурашко.
Продавщиці квітів.
1917.

Їхній реалізм уже не був тим передвижницьким академічно-реалістичним субстратом, збідненим і обмеженим у зображальних та виражальних можливостях, а становив зразок нового життєво-комунікативного реалізму, більшою або меншою мірою збагаченого елементами чи ремінісцентно-стильовими домішками імпресіонізму, постімпресіонізму, стилю модерн (сецесія).

Зазначимо, що в Росії приблизно в цей самий період представники "Союза русских художников" здійснювали програму "поміркованого імпресіонізму". Втім для більшості українських художників народницького реалізму ознайомлення з новітніми зарубіжними мистецькими течіями й школами та засвоєння їхньої художньої мови, стильових принципів було, здається, справою хоч і формально необхідною, однак з ідейних позицій другорядною, так би мовити, додатково-допоміжною. В умовах загальної активізації народної мистецько-фольклорної діяльності та національно-суспільного руху своє головне завдання вони вбачали у реалізації на тематичному, колористичному і мотивному рівнях ідеї вираження української національної своєрідності. Своєю творчістю вони торкалися тих сфер українського життя, в яких водночас співіснували національно-специфічні начала і моменти субстантних загальнолюдських понять про світоустрій. Рудиментарно сприйнятий фольклорний космологізм набував у їхніх творах місцевоадресних рис, онтологізм мав національно-мотивне забарвлення. Це насамперед стосується творчості М. Пимоненка, С. Васильківського, М. Беркоса, М. Ткаченка, С. Світославського, М. Івасюка, М. Самокиша, І. Труша, І. Їжакевича, К. Костанді.

Сергій Васильківський (1854—1917) та *Микола Пимоненко* (1862—1912) художню освіту здобули в Петербурзькій Академії мистецтв і творчий шлях починали як передвижники (щоправда, Васильківський формально до них не належав). Проте у своїй подальшій художній діяльності, особливо в 1900-ті рр., вони творчо полемізували як з академізмом, так і з передвижництвом. Їх, чутливих до вимог часу знавців і шанувальників народних обрядів, народного мистецтва, не задовольняли ані штучність холодних академічних побудов, ані одновимірний соціологізм передвижників. Вибірково засвоєні елементи тогочасної європейської художньої культури співіснували в їхній творчості з органічно сприйнятими фольклорними началами.

Однак така фольклорність подекуди лишалася на рівні історичних ремінісценцій та побутових явищ. Як і більшість представників тогочасної української національно свідомої інтелігенції, орнамент вони сприймали тільки як фактор побутово-етнографічного характеру, а такий сюжет, як "Козак Мамай", ідентифікували з історичною картиною. Цілком природно, митці на той час ще не осягали знаково-семантичної сутності орнаменту, його буттєвих основ. Якщо, наприклад, Матісс, Брак, Пікассо, почасти й Малевич фольклорність здебільшого ідентифікували з архетипом вселюдського начала, то живописці-народники ототожнювали національний і фольклорний чинники, а виразниками національних начал у них служили тема, сюжет, мотив і колорит.

Обмаль матеріалу про українську народну картину, зокрема такий її жанр-сюжет, як "Козак і дівчина біля криниці" ("Зустріч біля криниці", "Розставання біля криниці", "Козак і дівчина", "Наталка і Петро", "Іван і Катерина" тощо), не дає змоги точно визначити період її формування та час остаточ-

М. Пимоненко. У похід. 1902.

ного завершення цього процесу, тобто набуття нею канонічно формального вигляду. Тому важко стверджувати, чи бачили М. Пимоненко та С. Васильківський цю картину, чи ні. Так або інакше, вони обидва на початку XX ст. звертаються до сюжету "Козака і дівчини". Відтак зазначимо: не виключено, що цей сюжет або один з його варіантів саме і почав формуватися під впливом їхніх творів. Однак це лише припущення. І Пимоненко, і Васильківський надають своїм роботам з козаком і дівчиною певних жанрових рис, припускають у них наявність елементів етнографізму, подекуди апелюють не до сучасності, а до історичного минулого.

Найбільш характерною щодо цього є картина Васильківського "Козак і дівчина. Побачення". Художник у ній ще дотримується рамок жанрового подання сюжету. На відміну від народної картини, де козак і дівчина епічно підкоряють собі простір та час, владно панують над ними, монументалізують і увічнюють їх, тут вони цілком вписані у світ побутово-буденних подій, урівняні з деталями краєвиду околиці села — тином, деревами, дорогою. Ця картина не позбавлена певного зовнішнього етнографізму, національний чинник її сюжету вирішується в історичному контексті, що у поєднанні з цілком реалістичною манерою зображення надає їй певних рис театральності, позбавляє характерного для найкращих краєвидів С. Васильківського враження свіжості, ефекту "вихопленості з життя". Однак вона є показовою для творчості живописця. За тематичними та сюжетними ознаками, жанровими і стильовими принципами "Козак і дівчина. Побачення" належить до кількох різних, але паралельних течій в його творчості остан-

Г. Собачко-Шостак. Святковий вечір. 1915.

Г. Собачко-Шостак. Вечірні вогники. 1918.

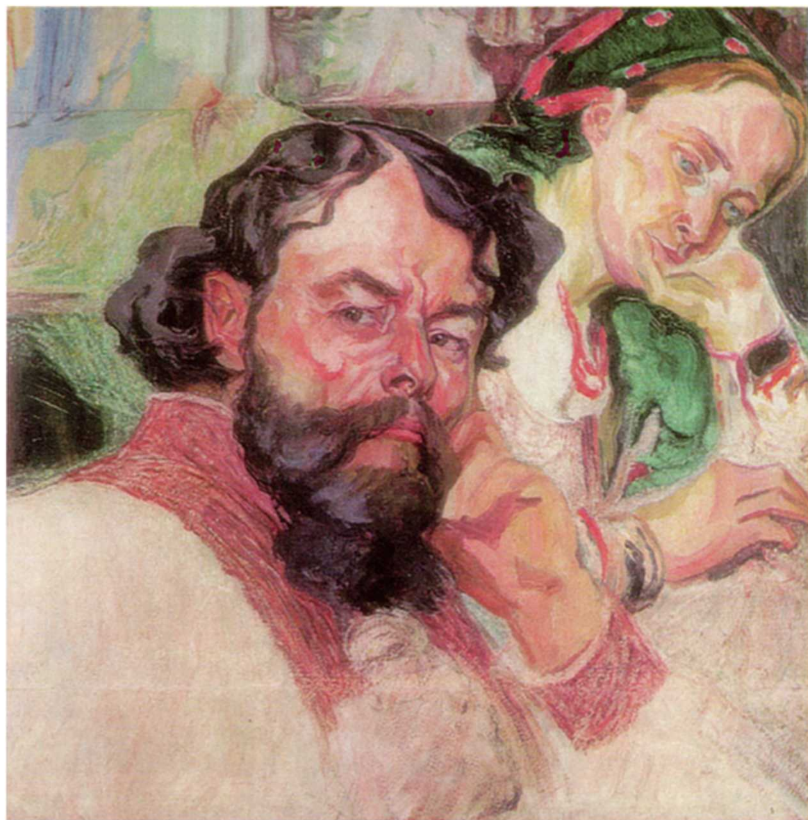
ніх найплодотворніших десятиріч. Її можна порівняти з такими позначеними етнографізмом творами, як "Колядки", "Ярмарок у Полтаві", "Український базар", "Кінний торг на Волині", "На попівському подвір'ї" та ін. Водночас досить легко довести належність цієї картини до серії творів С. Васильківського, присвячених героїчному минулому України, зокрема козацтву. В цих роботах — станкових картинах, картинах-панно в залі засідання будинку Полтавського земства (1903—1907), графічних творах з альбому "З української старовини" (1900), який він створив разом із М. Самокишем і Д. Яворницьким, образ

А. Маневич. Весна на Куренівці. 1913.

козака-воїна вирішений у близькому до народнопісенної творчості лірико-поетичному ключі.

Козак — степовий воїн, його образ зливається з образом степу, в який у С. Васильківського органічно вживлені алюзії гоголівської, можливо і чеховської, "степової" поетичної прози. Саме пісенно-поетичним диханням просякнутий степ із козаками у таких творах, як "Козачий пікет", "Козаки в степу", "Козак Голота", "Козак у степу", "В запорізькому степу", "Запорожець на посту".

Сюжет із козаком і дівчиною М. Пимоненко вирішує по-іншому. Його картина "Суперниці. Біля криниці" (1909) теж не позбавлена зовнішнього етнографізму, хоча значною мірою вирішена у жанрово-побутовому ключі. Однак у ній досить відчутно виявлене національно-фольклорне начало. Останнє знаходить вираз не тільки в мотивних або сюжетних чинниках-атрибутах і таких певних деталях етнографічного характеру, як одяг, предмети побуту, людські типажі тощо, а й у самому живописно-колористичному настрої картини. В основі її живопису — національно перетлумачений і



О. Новаківський. Автопортрет з дружиною. 1910-ті рр.

поєднаний з передвижницьким реалізмом французький імпресіонізм. Від цього поєднання зображена сцена біля криниці набуває онтологічної значущості, побутові елементи — відтінку буттєвості, жанр обертається на момент реальності, вихоплений із мінливого життєвого потоку. Шляхом зображення української природи, зокрема природи Київщини з її плинною теплою, іноді й гарячою світлотіньовою строкатістю, М. Пимоненко посилює національно-фольклорне звучання своїх творів "Ідилія" (1908), "В затінку", "На ріці" (обидві — 1899). Остання теж має відношення до сюжету козака і дівчини, однак вирішена в, так би мовити, побутово-ліричному ключі: відчутне дихання фольклорної пісенно-поетичної стихії.

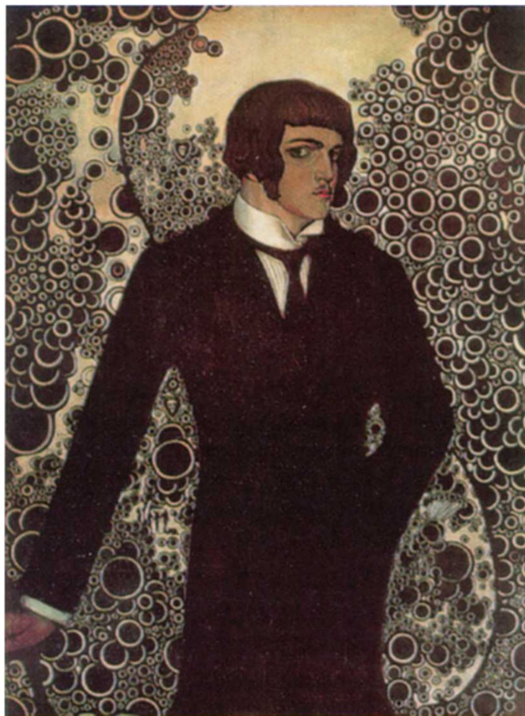
Звернення до імпресіонізму наприкінці XIX — на початку XX ст. було явищем цілком природним, закономірним. Сам напрям виник у результаті вимоги часу фактично напередодні XX ст. з його ускладненим сприйняттям життя, широтою узагальнень і глибиною проникнень, з його беззастережністю і психологізмом у мистецтві, які найкраще втілені в сюрреалізмі та примітивізмі, у вивідних з них, близьких до них течіях і напрямах. Отже, звернення до імпресіонізму, модерну, постімпресіонізму, експресіонізму та творче застосування їхніх здобутків на початку XX ст. було потрібним, навіть необхідним, особливо для таких національних культур, як українська із послабленим на той час чинником вчено-артистичного мистецтва. Однак імпресіонізм

М. Синякова. Городянин і няня. 1914.

М. Синякова. Вигнання з Раю. 1915.

М. Пимоненка не був умисне програмованим, а служив, так би мовити, допоміжним чинником для надання творові сучасного звучання, певного живописного тембру та колористичної артикуляції. Головною ж усвідомленою метою його творчості було відображення національно-фольклорного середовища в усьому його багатстві та розмаїтті, відновлення в живописі національних традицій. Ці проблеми художник розв'язував, звертаючись до селянського світу, сільської комунікативно масифікованої культури, в якій ще зберігалася жива пам'ять про субстантивно-обрядове минуле.

Село ж на той час було вихідною точкою української національної культури. Подібно до цього французькі імпресіоністи у 1870-х рр. об'єктом живописного втілення зробили здебільшого паризькі вулиці, міську та приміську зони, де розважалися і відпочивали дрібні та середні буржуа, і, зрештою, домоглися відновлення національних живописних традицій, свого часу певною мірою послаблених академізмом. В Україні ж село, почасти й провінційне містечко, на початку XX ст. було суб'єктом виявлення і прояву національних начал. Фактично всі значні роботи Пимоненка, крім "міського" "Страсного



В. Максимович. Автопортрет. 1914.

четверга” та деяких інших менш відомих картин, пов’язані з селом. Сюжети багатьох його творів відображають фольклорно-обрядову сферу сільського українського життя. Це картини “Весілля в Київській губернії”, або “Перезва”, “Святочне ворожіння”, “Жниця”, “Гопак”. Попри певний їх етнографізм, вони все ж менш етнографічні або ілюстративні, ніж твори К. Трутовського “Відмовлення нареченому”, “Пропивають наречену”, “Прибирають молоду” або картини В. Маковського “Дівич-вечір” та І. Айвазовського “Весілля на Україні”. Саме елементи імпресіонізму в цих творах Пимоненка та в інших його “сільських” картинах, уже названих і таких, як “Брід”, “Гуси, додому!”, “Останній промінь” тощо, в поєднанні з певним декоративізмом та реалізмом зображення наближають їх за окремими ознаками до української народної картини, відомої нам у пізнішому виконанні. Проте справжній перегук з народною картиною, з народним мистецтвом простежується у творах наступних поколінь українських художників, послідовників М. Пимоненка та С. Васильківського. У творах же останніх ще є залишки передвижницького етнографізму, певної ілюстративності: краєвид у них здебільшого — частина реальності, село — частина краєвиду, образ подається як побутово-святкова подія, а не космологічне явище.

Васильківський починаючи з 1886 р. буває за кордоном, зокрема у Франції, Англії, Італії, Іспанії. У результаті цих поїздок його палітра стає більш свіжою та багатобарвною, живопис, як і у Пимоненка, набуває світлої та кольорової образності. Однак, якщо Пимоненко певною мірою орієнтується на імпресіонізм, то у творах Васильківського він менш помітний, натомість більше відчувається вплив барбізонців. Зазначимо, що цей вплив стосується не стільки кольорово-колористичного аспекту картин, скільки самого принципу пленеризму з його просторовою і світловою специфікою. Щодо цього найхарактернішою є “Козача левада” (1893). Втім живопис Васильківського у 1900—1910-ті рр. більш соковитий і яскравий, ніж барбізонців, українське село (Харківщина, Полтавщина) в його роботах здебільшого привабливе, мальовниче, природа степової та лісостепової України — велична, трохи загадкова. Щодо цього серед багатьох краєвидів художника варто виділити “Захід сонця на морі”, “Вечір”, “Степову річку”, “Червону хату”, “Воронець в цвіту”, “На річці Орелі. Полтавщина”, “Вітряки”, “Біля Святогорська”.

Народницький реалізм не є автономним стильовим напрямом у мистецтві,

В. Максимович. Бенкет. 1914.

Г. Нарбут. Ілюстрація до поеми І. Котляревського "Енеїда". 1919.

Г. Нарбут. Фронтиспіс до журналу "Мистецтво". 1919.

його представники ніколи не були однодумцями, об'єднаними навколо певної програми або теоретично обґрунтованої ідеї. Ця назва досить умовна, вона стосується не стільки світоглядно-ідейних принципів, скільки конкретного періоду часу творчості українських художників, які здебільшого здобували освіту в Петербурзькій Академії мистецтв і торкалися у своїх творах в основному народної, сільської тематики. Новим у їхньому мистецтві є такі вже згадувані чинники, як, по-перше, прагнення ввести свою творчість у річище національної культури і, по-друге, засвоєння певних принципів новітнього західноєвропейського та російського малярства. Їхня творчість, досить знаменна і дуже важлива для України, щодо загальних, світових ціннісних критеріїв була явищем проміжним, периферійним, мала певні міжстильові ознаки. Використання у творах настроєвого характеру, присвячених сільському життю та незайманій природі, деяких прийомів так званого станкового живопису, сформованого в процесі відображення міського, приміського середовища та природи, освоєної, почасти й перетвореної людиною, призвело до певної стильової невизначеності їхньої творчості, певного неусвідомленого художнього компромісу. Це передусім стосується творчості Пимоненка і Васильківського, які не були реформаторами в українському малярстві, не мали на меті подолання вже звичних принципів та реалістичних традицій заради здійснення нових ідей у мистецтві, які, однак, є видатними українськими художниками, оскільки в кращих своїх картинах створили живий, велично-піднесений і правдивий образ України.

Інші художники народницького реалізму були менш відомі як творчі особистості, втім і вони своєю творчістю закладали основи українського малярства XX ст., того малярства, яке невдовзі сягне найвищого рівня, зробить свій вклад у світову культуру. До того ж їхня творчість була своєрідною і неповторною щодо мотивних та тематичних чинників, живописно-образних рішень.

Так, ніжні інтимно-ліричні картини *Сергія Світославського* (1857—1931) збагатили український живопис, українську образотворчу культуру. Однією з найкращих робіт художника є блакитно-сріблясті пейзажі Києва: місто зображене з верхньої точки, мов з висоти пташиного польоту. Серед здобутків художника — картини "Зима. Околиця Києва", "Повінь на Дніпрі" і особливо "Вечір в степу".

Ще досі належним чином не вивчена творчість *Івана Їжакевича* (1864—1962),

К. Піскорський. Цивілізація. 1917.

котрий також, як і С. Світославський та М. Самокиш, закінчив Петербурзьку Академію мистецтв. Його творчість вельми розмаїта щодо стильових, жанрових і видових проявів: реалістичний та салонно-академічний живопис, книжкова та станкова графіка, розписи церков. Їжакевич — художник сільської орієнтації. В його картинах та ілюстраціях присутня ледь вловима лубочність. Звідси певна своєрідність живописних і ритміко-пластичних рішень, акцентованість приземкуватих, ніби притиснутих до землі форм. Однак найбільшим здобутком художника залишається церковний живопис, передусім розписи трапезної Києво-Печерської лаври. В них, окрім деяких моментів лубочності, наявні ознаки сецесії або стилю модерн. Вони досить лагідні щодо основного реалістичного характеру зображення. Стиль модерн у розписах, не будучи виразником відповідних світоглядних настанов, позбавлений конструктивних начал, сприймається як елемент загальної ознаки часу: приглушені, дещо бляклі кольори, надто чіткі силуети постатей, деяка уповільненість або розтягнутість рухів і застиглість жестів. Втім усе це має другорядне значення щодо загальної реалістичної програми розписів.

У послабленому або навіть рудиментарному вигляді стиль модерн властивий творам *Григорія Світлицького* (1872—1948). Варто вказати на картину "Музиканти", в якій модерн і передвижницький соціологізм, перебуваючи у симбіотичній єдності, взаємно послаблюють один одного, що зрештою призводить до певного стильового компромісу. В цьому випадку жанр позбавляється деяких своїх основних принципів, натомість з'являються елементи певного символістського відсто-

ронення. Ці якості також властиві картинам "Мотовилівка" і "Хата в місячну ніч".

Впливу сецесії також зазнала творчість *Івана Труша* (1869—1941) — художника з Галичини, який здобув художню освіту в Краківській академії мистецтв. У його творах, на відміну від творів Їжакевича і Світлицького, стиль модерн має чіткішу визначеність, хоча, застосований до сільської тематики, зазнає певних втрат щодо властивого для високого модерну пронизливо-напруженого ліризму або містико-екзотичної символіки. Впливом модерну, зокрема, позначені його картини "Травнева ніч", "Гагілки", "Кримський мотив", менше — "Портрет І. Франка".

У мистецтві художників народницького реалізму знайшла своє вираження й історична тематика. *Микола Івасюк* (1865—1937) — художник з Чернівців, який здобув художню освіту в Кракові, 1912 р. закінчив велике за розміром історичне полотно "В'їзд Богдана Хмельницького в Київ". Ця картина позначена впливом історичного живопису Матейка. Давноминулі часи в ній героїзовані, подані в пишно красивому світлі; художник свідомо надав зображуваній події урочисто-парадного вигляду. Історичному минулому України також присвячені численні батальні картини М. Самокиша.

Художники народницького реалізму творили в час піднесення української

В. Татлін. Кобза. 1914.

О. Екстер. Іспанський танок. Шкіц до балету Б. Ніжинської. 1920.

В. Меллер. Блакитна танцівниця. 1919.

В. Меллер. Вогонь. 1919.

культури, насамперед народної. Явища видової фольклорної активності на селі та в провінції, формування народної картини (базарно-кітчевого, ремісничого, аматорського примітиву) як масового мистецтва, елемента масової культури, пошуки творчою і науковою інтелігенцією давніх язичницьких витоків національної культури — все це більшою або меншою мірою впливало на творчість митців народницького реалізму, її мотивно-тематичні засади та стильові принципи.

Художники цього напряму не уникнули дещо зовнішнього етнографізму в своєму прагненні правдиво відображати життя народу, однак вони, як уже зазначалося, загалом зуміли подолати академічно-передвижницьку кон'юнктуру і збагатити своє мистецтво деякими стильовими новаціями тогочасного європейського живопису. Вони, крім того, що створили значущі художні твори, які спрямували українське малярство на зближення із західноєвропейським і російським образотворчим мистецтвом, довели, що розмаїття стилів, підходів, напрямів у ньому має плодотворне значення для його подальшого розвитку, і отже, в такий спосіб підготували ґрунт, створили сприятливе середовище для розвитку наступних поколінь українських художників.

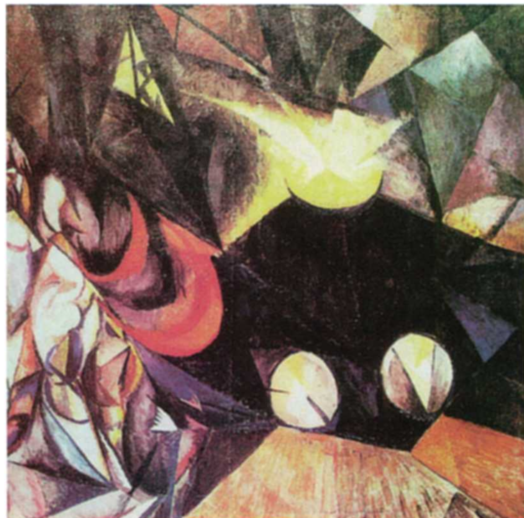
4.1.2. Постімпресіонізм

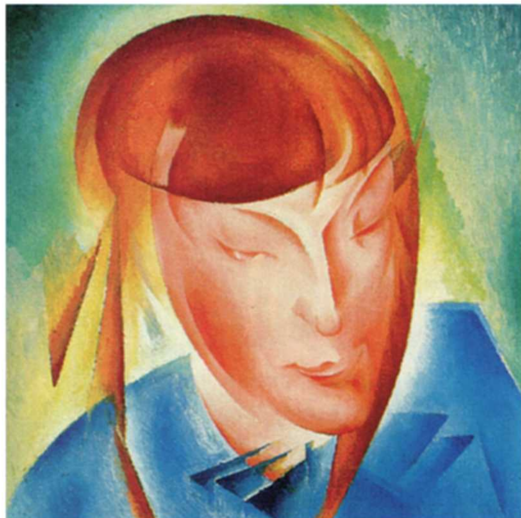
Перші два неповні десятиріччя XX ст. (аж до революційних подій 1917 р.) в Україні відзначені інтенсивною художньою діяльністю, зокрема в галузі образотворчого мистецтва, де стилі та напрями виникали і формувалися особливо швидко

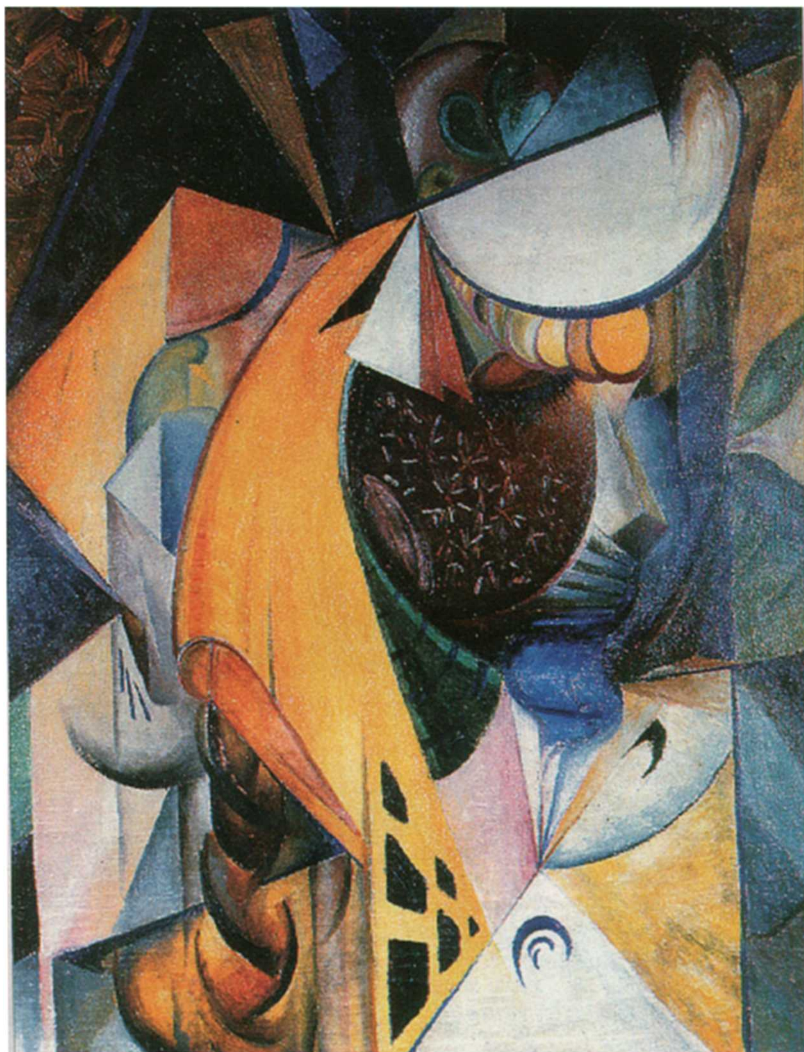
*О. Богомазов.
Авто. 1914.*

*О. Богомазов.
Паротяг. 1916.*

*О. Богомазов.
Портрет дочки. 1928.*







О. Богомазов. Вірменка. 1916.

в досить стислий термін. Українське малярство зі значним запізненням включалося в той художній процес, який, власне, започаткував мистецтво XX ст. Якщо у Франції він розпочався приблизно у 1870-ті рр., у Німеччині, Італії, Швейцарії — дещо пізніше, то в Україні дійсне включення в нього як співучасть зі зворотними імпульсами відбулося лише з кінця 1900-х рр.

Українська вчено-артистична культура була не такою насиченою і не так швидко й бурхливо розвивалася не лише порівняно із західноєвропейською культурою, а й з російською.

Російські митці стали співучасниками європейського, в принципі світового, художнього процесу ще у 1890—1900-ті рр. (Борисов-Мусатов, Врубель, Ларіонов, Гончарова, Кузнецов, Сар'ян). Стиль модерн у російському мистецтві був своєрідним стимулятором звернення художників до традицій мистецтва Візантії та середньовіччя (Врубель, Ря-

О. Екстер. Фундуклеївська вулиця у Києві. 1913.

бушкін, Малютін, почасти Васнецов). Відомі російські колекціонери активно купували у західноєвропейських, насамперед французьких, авангардистів їхні твори і ознайомлювали з ними публіку, передусім художників. Значна кількість російських майстрів здобувала художню освіту в Парижі та Мюнхені — двох найвідоміших центрах нової художньої культури. Критика (насамперед Грабар, Бенуа) уважно стежила за художнім життям Західної Європи,

інформувала про події та аналізувала мистецькі явища.

Все це відчутно пожвавлювало художнє життя Росії, робило його розмаїтим і творчо насиченим. Вже у 1900-ті рр. російські художники, критики, колекціонери та шанувальники мистецтва були знайомі з творчістю Пікассо, Руо, Дерена, Матісса, Брака, Марке, Дені, Редона, Кірхнера, Марка, Мюллера, Хеккеля, Мюнтера та інших європейських митців.

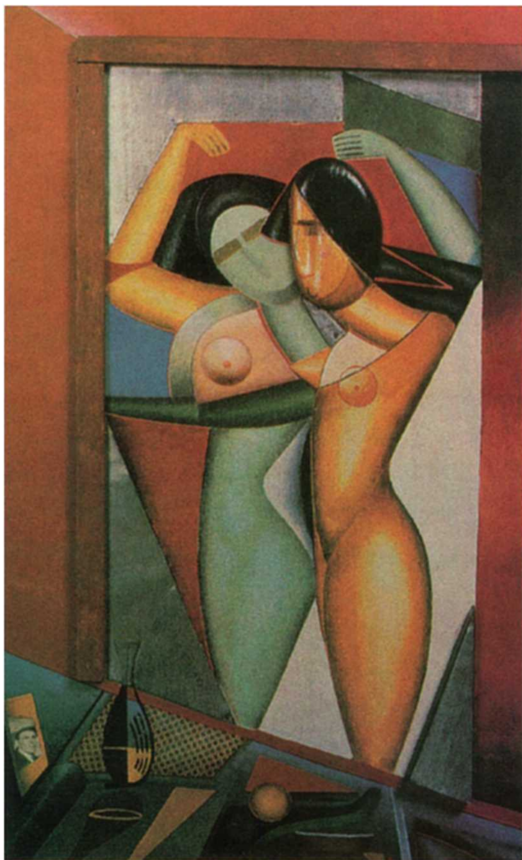
У ці ж роки в Росії, крім вже згаданого "Союза русских художников", діють такі інтернаціональні групи, як "Мир искусства", "Голубая роза", журнал "Золотое руно", який об'єднує навколо себе і залучає до своїх виставок художників нових творчих напрямів. Дещо пізніше (в 1910 р.) утворюється група "Бубновий валет", до якої входять Кончаловський, Купрін, Машков, Лентулов, Фальк, Рождественський, а в Петербурзі виникає "Союз молодежи", ядро якого становлять Філонов, Матюшин, Гуро. До того ж у Росії в цей період продовжують творчо працювати Рєпін і Суриков, розпочинають свій творчий шлях Кандинський, Шагал, Явленський, Попова, Татлін, Кульбін, Розанова, Удальцова, Пуні, до російського художнього життя долучаються Малевич та Екстер — художники, які в Україні народилися та почасти творчо сформувалися.

Звичайно, в самій Україні у цей період художнє життя з причин, про які вже йшлося, було і біднішим, і тихішим, ніж в імперських столицях. У нас було мало видань такого ґатунку, як "Мир искусства" та "Золотое руно", з якими конкурувати могло хіба що київське "Искусство". Також в Україні не було колекціонерів такого розмаху і естетичного чуття, як С. Щукін та І. Морозов.

Проте все, що експонувалося в Москві й Петербурзі, ретельно вивчалося українцями; до того ж частина мистецької інформації з Європи йшла до Росії через Україну від Іздебського, Бурлюків, Екстер. В Україні формувалися новаторські виставки загальноросійського значення — "Ланка" (1908), "Салон Іздебського" (1909—1911), "Кільце" (1914). Українське вчено-артистичне мистецтво протягом усіх 1900-х рр. продовжувало швидкими темпами розвиватися у напрямі засвоєння та творчого переосмислення новітніх стильових критеріїв європейського і російського малярства. Рисами справжнього новаторства позначена творчість П. Левченка, О. Мурашка, М. Бурачека, А. Маневича.

О. Екстер. Абстракція. 1917.

Петро Левченко (1856—1917) — харків'янин, земляк, ровесник і співучень



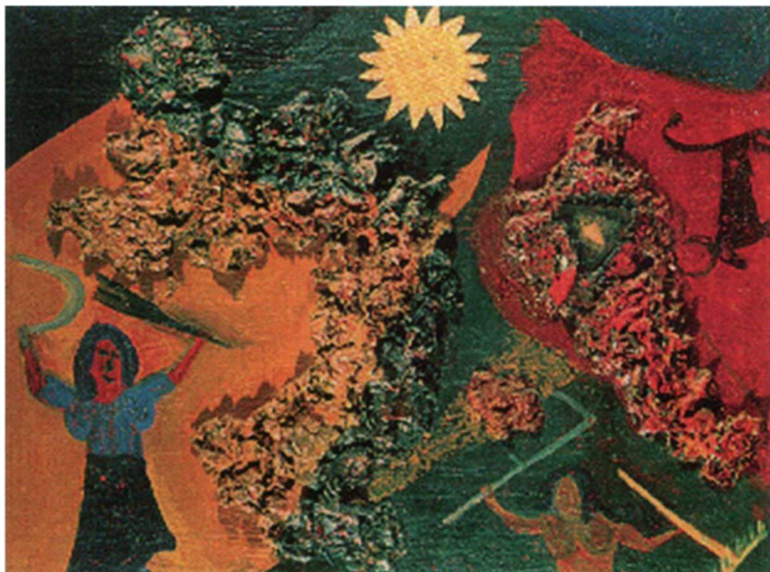
О. Архипенко. Перед люстром. 1914.

О. Архипенко. Клеопатра. 1957.

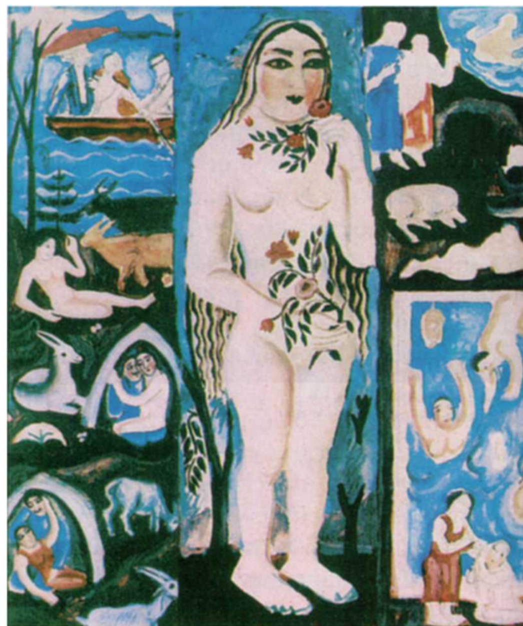
Васильківського з Академії мистецтв, побував за кордоном у 1890-ті рр. Зокрема, у Парижі він зміг оцінити елегантність, кольорову і колористичну вишуканість творів Ренуара, Моне, Сіслея, Пісарро. Це допомогло йому остаточно позбутися передвижницьких концепцій і нормативів. Однак, певно, не лише відвідини Парижа сприяли зміні творчого світогляду художника. Ідея оновлення панувала у ті часи не тільки в народному мистецтві, а й у суспільному житті, у творчій, науковій та громадській діяльності української інтелігенції.

Імпресіонізм Левченка не запозичений, не перенесений з одного ґрунту на інший. Це радше, так би мовити, ремінісцентний, асоціативний, суб'єктивно переосмислений імпресіонізм. У цілому ж творчість цього майстра, особливо починаючи з 1900-х рр., — явище органічне і своєрідне.

П. Левченко — художник тонких інтимно-ліричних нюансів. Якщо в творах класичних імпресіоністів радість переживання моменту буття, зачарованість цим моментом та певна здивованість перед ним виражені безпосередньо, відкрито та втілені у дорогоцінному живописі, то у творах Левченка, особливо у пізніх —



Д. Бурлюк. Жнива. 1915.



М. Синякова. Єва. 1914.

Є. Пшеченко. Блазень. 1910-ті рр.

міських пейзажах, інтер'єрах, портретах в інтер'єрі, — ця радість, зачарованість та здивованість таємниче жевріють крізь легкий сецесійний серпанок трохи журливої медитативної задуми ("Фонтан біля Золотої брами. Київ", "Софія", "Матильда в рожевому", "Натхнення", "Матильда біля роялю", "За книжкою при рожевій лампі", "У садку за столом", "За столом. Читання листа", "Інтер'єр з роялем", "Інтер'єр. Дама в червоній сукні"). Сільські краєвиди Левченка майже зовсім позбавлені етнографізму; документально-предметна вірогідність поступається в них живописній ідеї, живописній вірогідності, що концептуально зближує їх із краєвидами імпресіоністів. Це такі роботи, як "На Україні", "Водяний млин", "Засніжені оселі", "Краєвид Харківщини", "Вигін край села". Деякі з названих робіт експонувалися на виставках "Київського товариства художників", яке було утворене ще 1899 р.

Живопис Левченка збагатив українське малярство культурою досить високого рівня, в якій співіснують традиції імпресіоністів, німецького художника XIX ст. Менцеля та голландця XVII ст. Вермеєра Дельфтського, особливо в інтимних, камерних інтер'єрах.

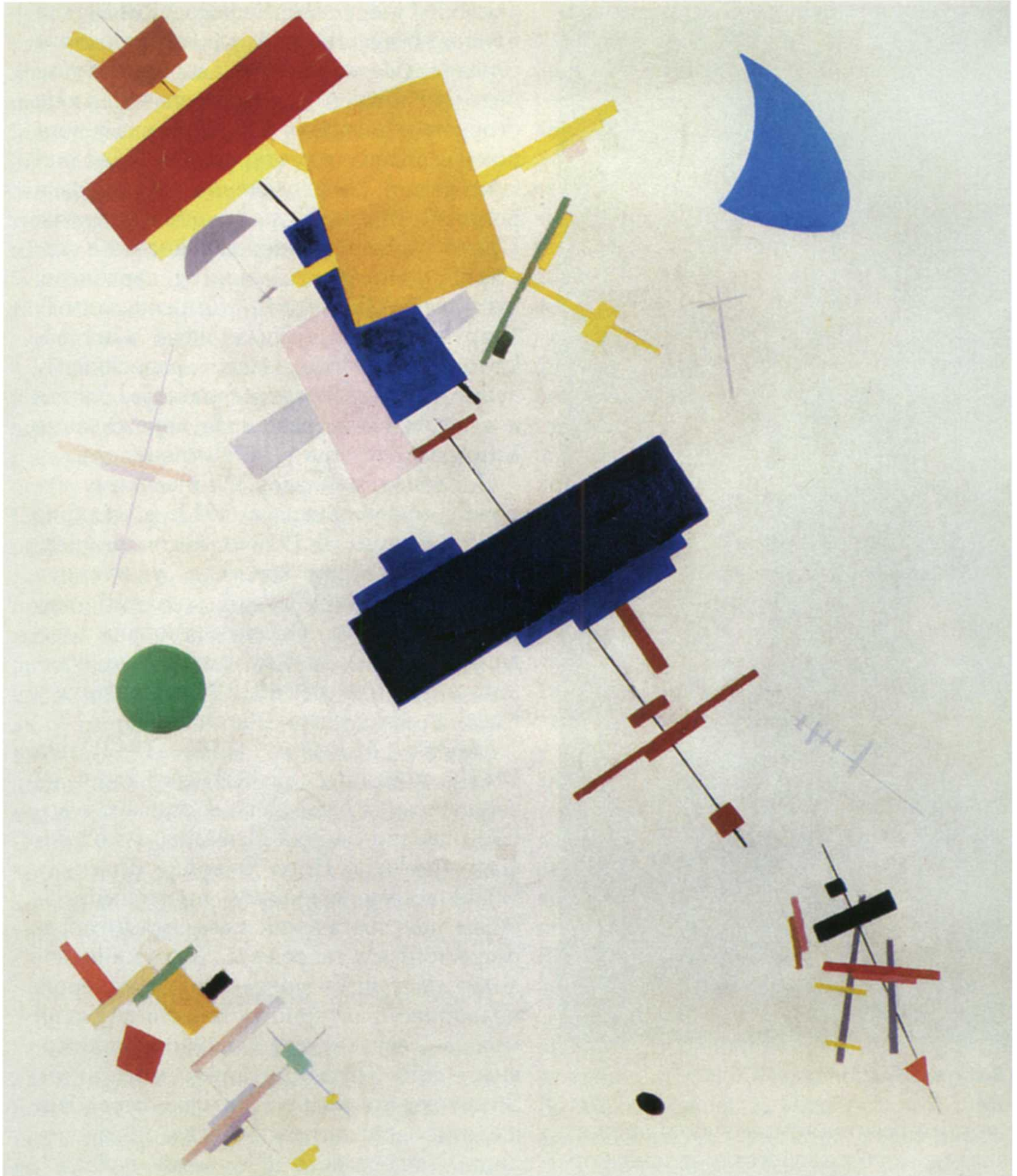
Наче про Левченкову поезію хатнього затишку розповідав В. Підмогильний: "Тонкий тихий аромат перетворював кімнату з буденного притулку людей у казкову оселю закоханих, немов із далеких глибин крізь невидні шпарини мурів сюди прийшов чар таємничих мастів, есенцій та смол давніх часів".

Левченкові імпресіоністичні тенденції знайшли визнання молоді, про що свідчить відгук постімпресіоніста М. Бурачека: "Щоб доповнити історію змагань українських художників у напряму створення новітньої фізіономії нашого мистецтва, я згадую такого прекрасного пейзажиста, як покійний Левченко. Особливо гарні його роботи припадають на останні роки його життя. Художник покинув трохи манеру попередніх своїх праць, став колоритнішим та елегантнішим" [1].

Олександр Мурашко (1875—1919) починав свій творчий шлях з картини на історичну тематику. Його конкурсна робота у Петербурзькій Академії, де він був учнем Рєпіна, називалася "Похорон кошового". За цю картину художника нагородили поїздкою за кордон, де він перебував протягом кількох років, зокрема жив і працював у Парижі та Мюнхені. На відміну від художників, основу творчості яких становив так званий академічний реалізм (про них ішлося вище), Мурашко вже цілком орієнтувався на новітні європейські стильові напрями і концепції. Стрімкість, з якою він подолав відстань від власне передвижницько-академічного диплома до робіт, що відповідали усім вимогам новітнього європейського малярства, вражала, однак вона була явищем, типовим для 1900—1910-х рр. — епохи стрімкого набуття українським малярством значущих якостей європейської художньої культури. Щодо цього Мурашко був одним із перших українських художників, хто досяг належного якісного рівня. При цьому він у своїй творчості зберіг національну сутність, втілюючи її не лише за рахунок зовнішніх атрибутивних (етнографізм) і сюжетно-тематичних чинників, а шляхом пластичного та мотивно-живописного осягнення.

Творчість О. Мурашка не є цілковитим імпресіонізмом, як вважають окремі мистецтвознавці. Хоча елементи цього напряму в ній є, проте вони співіснують з чинниками постімпресіонізму і сецесії, подекуди й експресіонізму. Отже, творчість Мурашка цілковито вписується в контекст загальноєвропейських малярських новацій.

[1] *Бурачек М.* Мистецтво у Києві // Музагет. — Київ, 1919. — № 1/3.



К. Малевич. Супрематична композиція. 1916.

Постімпресіонізм у живопису Мурашка позначений незнаною в Україні з часів розквіту іконопису кольоровою густотою, звучністю та глибиною. Однак самі кольори (фіолетовий, синій, сіро-бузковий), певний абрисно-пластичний характер окремих картин дозволяють вбачати в них наявність стилю модерн, принаймні окремих його властивостей. Водночас картини Мурашка позбавлені

М. Бойчук. Молочниця. 1920.

як постімпресіоністського кольорового всевладдя, суб'єктивістсько-стилізаторського ставлення до форми, так і певного спіритуального відсторонення та присмерково-містичної настроєвості властивих для модерну, зокрема і російського. В своїх творах художник демонструє нові погляди на життя, природу, людину. Індивідуальне самовідчуття людини стає у нього визначальним для природно-суспільного та просторового середовища, момент духовності набуває онтологічного (буттєвого) значення. Це стосується пізніших робіт: "Жінка у чорному", "Жінка з настурціями", "Продавщиці квітів", "Благовіщення", "Селянська родина", "Праля", ряду автопортретів. Проте у більш ранніх картинах ("У кав'ярні", "Портрет дівчини у червоному капелюсі", "На кормі", "Сонячні плями", "Карусель"), постімпресіонізм яких містить у собі як елемент імпресіонізму певну розчленованість кольорів, життя постає як свято радісного переживання даної миті та віри в майбутнє щастя.

Мурашко викладав у Київському художньому училищі, а 1912 р. відкрив власну студію. У 1917 р. його організаційно-педагогічні зусилля увінчалися відкриттям Української академії мистецтв. На жаль, багатьом творчим і педагогічним задумам художника не судилося здійснитися: у 1919 р. він загинув у Києві за загадкових обставин.

Абрам Маневич (1881—1942) від 1913 р. почав експонувати свої твори на європейських художніх виставках і досить швидко здобув визнання художників і критиків. Його живопис подекуди тяжіє до імпресіонізму, проте імпресіонізм цей збагачений елементами постімпресіонізму та сецесії. Художник володіє лише йому притаманною манерою кольорово-фактурного живопису, який можна назвати візерунковим, килимовим, або орнаментально-мозаїчним. Зрештою, природне і людське середовище, улюблені куточки Києва, його околиць і передмість ("Міський пейзаж", "Пейзаж", "Весна на Куренівці", "Симфонія весни") є світлом, наповненим мрійливою, притишеною радістю зустрічі з очікуваним дивом повсюдного і повсякденного відчуття своєї присутності в житті, причетності до життєвого часу і простору. Кольори у творах Маневича

приглушені, бляклі. Вони разом із пластичною організацією створюють враження певної мелодійності з м'яким ненав'язливим звучанням. У деяких творах Маневича, наприклад у "Симфонії весни", є певні кольорово-пластичні ознаки сецесії, які, однак, не мають конструктивного значення, а виконують допоміжну роль. У деяких інших роботах можна виявити елементи фовізму, які також мають допоміжні, здебільшого асоціативні функції.

Певна імпресіоністська розчленованість кольорів характерна для творчості іншого київського майстра — *Миколи Бурачека* (1871—1942), який художню освіту здобув у Кракові, був учнем Яна Станіславського. Однак порівняно із переважною кольоровою і колористичною легкістю та прозорістю "класичного" імпресіонізму в творах Бурачека кольори мають деяку важкувату щільність, зображувані предмети і середовище картини не становлять одне живописне ціле, як у імпресіоністів, а утворюють певне ритміко-пластичне поєднання. Щодо цього напрошується досить віддалена аналогія з творами пізнього Ван Гога. Однак у Бурачека свої кольори, своє колористичне дихання, свої пластичні вподобання. Найкраще це демонструє картина "Золота осінь".

4.1.3. Модерн (сецесія, югендстиль)

Ми неодноразово зверталися до стилю модерн та його проявів як у народному мистецтві, так і у вчено-артистичному малярстві. Цей напрям фіксувався як побічне явище, як ряд додаткових ознак у творах Світлицького, Їжакевича, Труша, Левченка, Мурашка, Маневича. Зазначимо, що у роботах О. Новаківського, наприклад таких, як "Автопортрет з дружиною" та "Портрет дружини", модерн теж утворює певний настроєвий контекст.

Проникнення модерну в різні сфери української культури на початку XX ст. було явищем закономірним, як, до речі, тоді ж зафіксовані окремі прояви тенденцій бароко і рококо. Мистецтво XX ст. позначене незвичайною та небаченою в попередні епохи строкатістю художніх стилів, напрямів і течій, виникненням нових авангардистських концептуально-методичних засад та поверненням у поновленому, трансформованому вигляді старих (середньовічні фрески, вітражі, ікони, готика, ман'єризм, бароко, романтизм тощо) світоглядних та формально-змістових критеріїв. Прагнення нового міфотворення, посилення на стику епох у суспільстві, зокрема серед творчої інтелігенції, спіритуально-містичних настроїв було однією з причин пробудження інтересу до фольклору, народного мистецтва, який водночас був спонукальним фактором активізації самого народного мистецтва, загалом низової культури. Остання також відчула потребу в міфотворенні, у якісно новітній, подекуди й кітчевій фольклоризації.

Український вчено-артистичний модерн загалом був ближчим до чесько-австрійської сецесії, ніж до німецького югендстилю та російського модерну, репрезентованого творчістю Врубеля, Білібіна, Реріха. Проте і щодо цього однозначні формулювання неприйнятні.

В Україні модерн як основний самостійний стильовий напрям був присутній у творчості М. Жука, П. Холодного, Вс. Максимовича, К. Піскорського, І. Мозалевського, О. Судомори, якого називали українським Бердслеєм; а також був однією зі стильових домінант творчості Г. Нарбута та його учнів, В. і Ф. Кричевських, Ю. Михайлова.

Творчість *Михайла Жука* (1883—1964), учня символіста Виспянського (Краків), зокрема його головний твір — велике акварельне панно "Чорне і біле"

В. Седляр. У школі лікнепу. 1924—1925.

(1912—1914), за композиційними, кольоровими та ритмо-пластичними ознаками тяжіє до європейського, точніше, австрійського, чеського й французького міфологічно-екзотичного модерну. Одним із фундаторів цього напряму ще у 1890-ті рр. був художник з Чехії А. Муха, який навчався і багато років працював у Парижі. Модерн М. Жука — опозиційно-симетричний, знаковий та символіко-алегоричний. Його формальність — в образному втіленні екзотичного середовища умисно віддаленого від повсякденності, захищеного від буденних насущностей досить напруженим "культурним полем", у якому поєднані елементи готики і східних орнаментів. При цьому вони, попри досить відчутну пластичну стилізацію, все ж частково залишаються у сфері своїх давніх культурних контекстів. У цьому та подібних творах водночас панує настрій гарячкової напруженості та сомнамбулічної розслабленості. Це зумовлено специфікою засобів міфотворення міфологічно-екзотичного модерну.

Поплічник М. Коцюбинського у чернігівському культурному колі, М. Жук навчав малярства П. Тичину, витончено меланхолійні вірші якого сповнені сецесійної орнаментальності:

Звела Марія руки,
Безкровні, як лілеї.
...Лиш від осель пливуть
Тужні обнявшись дзвони —
Узори сліз.

У картині П. Холодного "Колядка про Дівчину і Паву" відтворене затишне ідилічно-казкове середовище, певна екзотичність, нетутешність якого віддалено нагадує фольклорний рай наївних художників. Ідилія зі шлюбною символікою, шлюбно-алегоричний образ пави водночас містять у собі певний натяк на прихований у підсвідомих сферах реліктовий образ потойбіччя, "іншого царства". Таке зближення полюсів народження і смерті пояснює факт наявності спільних атрибутики й контексту у весільній та похоронній обрядовості часів язичництва.

Досить своєрідно поєднався модерн з орнаментально-фольклорними чинниками у нечисленних (через ранню загибель художника) творах *Всеволода Максимовича* (1894—1914). Картини цього майстра, зокрема "Автопортрет" (1913),

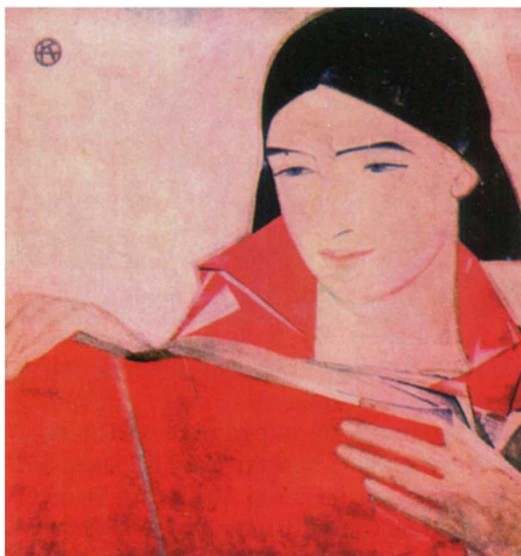
"Двоє" (1913), містико-трагічні в основі. В них панує настрій передчуття катастрофи та певного упокореного її прийняття, похмурого фаталізму, приреченості та даремності опору й непокори. Цей настрій створюють переважно темні кольори і своєрідна орнаментика зі стилізованих мотивів української народної вибійки та почасти вишивки.

Акварелі *Костянтина Піскорського* (1892—1922) здебільшого мають лінійно-графічний характер. Щодо прийомів та інших зовнішніх ознак вони (особливо більш раннього періоду — до 1919 р.) віддалено нагадують візантійські та давньокиївські перегородчасті емалі, твори японського і тюркського буддійського мистецтва, збільшені та автономізовані (вихоплені із системи) мотиви орнаменту народних килимів, подекуди настінних розписів. Ця орієнтація пов'язана з висхідними культурними установками художника, вихованого на ефемерній символіці декадентського міфологізму. Втім не тільки ця символіка лежить в основі його ранніх творів, а й тютчевське натурфілософське шеллінгіанство, опозиційно-симетричні образні протиставлення Достоєвського, деякі постулати Ніцше, східні містико-ідеалістичні вчення. За зовнішніми ознаками ці твори вельми схематичні, підкреслено геометризовані, їхня орнаментальність має витинанково-колажний характер.

Поділ на періоди в даному разі досить умовний, однак все ж до раннього періоду можна віднести акварелі "Спокій" (1917), "Скорбота" (1917), "Блаженство" (1917), "Мрія" (1917), "Квітка-око" (1918), "За гранню" (1918), "Торжество" (1918), "Про юнака — брата старця Зосими" (1918).

Модерн Піскорського має подекуди притчевий, містико-символічний характер, є в ньому також місце й есхатоло-

О. Довгаль. Розподіл пайки. 1928.



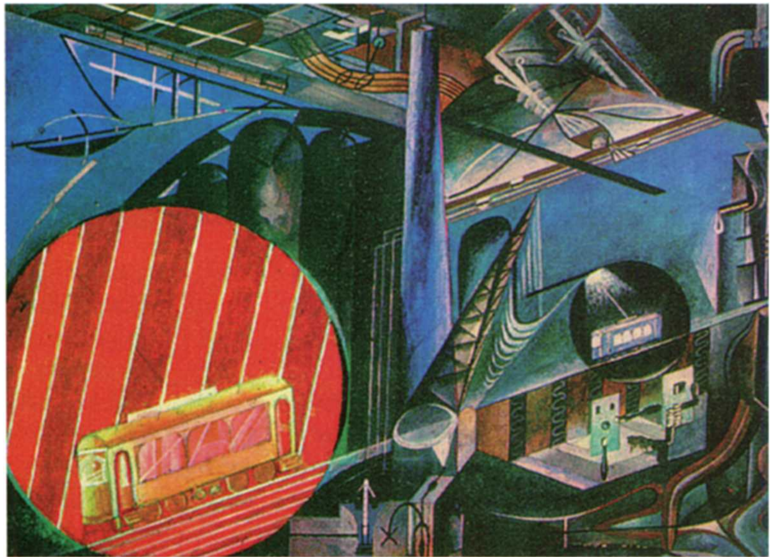
Ф. Кричевський. Комсомолка. 1925.

Ф. Кричевський. Сім'я. 1925—1927.

гічним настроям. Відповідні й кольори його акварелей — бляклі, фіолетові, фіолетово-бузкові, рожево-бузкові, сіро-зелені.

К. Піскорський народився у Києві, деякий час жив і навчався в Казані. З 1919 р. він — студент графічної майстерні Г. Нарбута. Відтоді починається другий, так би мовити, більш зрілий період його творчості, позначений певними стильовими змінами та зверненнями до національно-фольклорної тематики, українських образних і сюжетних основ. При цьому коло онтологічних вселюдських інтересів художника не лише не звузилося, а й значно розширилося. У його творах посилилися характерні для писанкарства елементи геометричної абстракції, відчутнішим стало символіко-алегоричне звучання. Найтипо-

І. Хворостецький. Комсомолки. 1928.



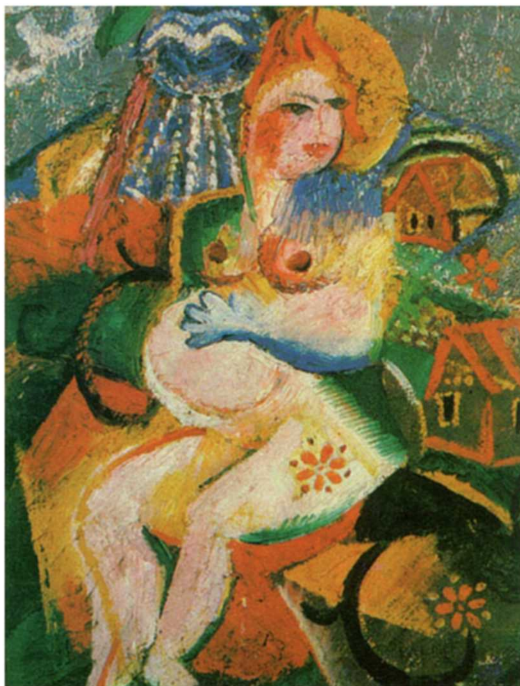
К. Редько. Індустрія. 1922.

віші з них — "Райський плід" (1919), "Україна покріпачена" (1919), "Ой у лузі та при березі — червона калина" (1919), "Козак Мамай" (1920).

Модерн як певний формально-змістовий чинник властивий символістським творам *Юхима Михайлова* (1885—1935), який, народившись в Україні, художню освіту здобув у Московській школі малювання, скульптури і архітектури. Його невеликі за розміром пастелі й акварелі за деякими ознаками близькі до алегоричних творів Чюрльоніса. Водночас у них є дещо і від творчості Мунка 1900—1910-х рр., Борисова-Мусатова, навіть коктебельських акварелей Волошина. Проте в цілому твори Михайлова художньо самостійні, цілком

В. Пальмов. Рибалка. 1927.

В. Пальмов. Вагітна радість. 1920.



оригінальні. Деякі з них сповнені дещо відстороненого трагізму передчуття майбутніх потрясінь — "Блукаючий дух" (1916), "Сум" (1927), "Мій сон" (1921), "За завісою життя" (1923); у деяких трагічні події історії України проектуються на день сьогоднішній і день прийдешній — "Ой чого ти почорніло, зеленеє поле" (1915), "Загублена слава" (1920). Модерн у цих творах, як і у багатьох інших (зображення інтер'єрів, натюрморти, краєвиди), значно послаблений символізмом, іноді зберігається лише у вигляді рудиментів, стильових цитат.

Георгій Нарбут (1886—1920) — одна з найпомітніших постатей у художньому житті України кінця 1910-х рр. Модерн в його творчості за стильовими критеріями не є визначальним чинником, так само, як світоглядні та естетичні засади "Мира искусства", особливо в творах останнього київського періоду. Однак і модерн, і "Мир искусства" з їхніми світоглядно-культурними критеріями є тією основою, тим фундаментом, на якому художник створював новий український стиль у графіці.

Закінчивши гімназію в Глухові, Нарбут потрапляє до Петербурга, де невдовзі опиняється у середовищі художників "Мира искусства", у яких був свій погляд на мистецтво, на національний чинник у ньому, на категорії минулого і сучасного.

Першими художньо значущими роботами молодого Нарбута були ілюстрації в дусі архаїчно стилізованого міфологічно-екзотичного білібінського

модерну до казки "Егорий Хоробрый" (1904). У подальшій творчості Нарбут, який мав неабиякий хист до відчуття і засвоєння різних стилів та індивідуальних манер, поєднує модерн з дещо похмуро романтичним ампіром, японською і китайською гравюрою, російською лубочною картинкою та стилізованим під архаїку орнаментом. Перебуваючи у Мюнхені, він створює кілька станкових робіт, в яких модерн набуває провіденціально-есхатологічного забарвлення — "Пейзаж із кометою" (1910), "Орган" (1910). Однак винятково сецесійним художником Нарбут не став, хоча модерн в його творах нерідко з'являвся у вигляді окремих лакун.

У Петербурзі в середовищі "миріскусників" художник проявив себе як блискучий графік-шрифтовик, ілюстратор та майстер книги широкого діапазону. Втім для нього, як і для багатьох "миріскусників", найорганічнішим був ностальгійно-романтичний ампір, ампір запустіння, руїн, арок, урн, безлюдних алей, альтанок, поникли осінніх дерев. Такий стан скорботно-руйнівної співтворчості людини і природи добре передав Гоголь, описуючи в'їзд до садиби Плюшкіна. Проте цей стан був характерним саме для російської культури з її дворянсько-садибною основою та пієтетом до пронизливо ліричних фетівсько-бунінських оплакувань втраченого. Українська культура в принципі не знала таких проблем, або принаймні вони не були настільки гострими, мали інше забарвлення, інші атрибути. Поміщицтво в Україні початку XX ст. було, як правило, дрібним і провінційним, здебільшого поділяло культурні інтереси селянства та представників провінційно-міщанського середовища. Цей культурний контингент суспільства був ностальгійно пов'язаний із культурою XVII та XVIII ст. — часами визвольних воєн, козацької слави та розквітом українського бароко. Саме смаки і культурні запити цього освіченого прошарку українського суспільства взяв Нарбут за орієнтир, створюючи український стиль. Ампір для провінційної ін-

О. Хвостенко-Хвостов. Міністр Леандр. Театральний ескіз. 1926.

О. Хвостенко-Хвостов. Тема Зіглінди. Театральний проект. 1929.

Б. Косарев. Чорти. Театральний ескіз. 1927.

М. Андрієнко-Нечитайло. Театральна декорація. 1924.

телігенції був семантично чужим, змістовно збідненим; модерн, той справжній, "чистий" бердслеївський, клімтівський, мунківський містико-спіритуалістичний модерн, у другій половині 10-х рр. фактично був у стані занепаду та завершення свого продуктивного розвитку. Пізній європейський модерн був надто вишуканим та естетично витонченим для провінційного середовища. Залишався саме модерн провінційний, який із запізненням прийшов в Україну і значною мірою був асимільований у середовищі фольклорної та провінційно-міщанської культури. Такої якості модерн у багатьох випадках був корельований із бароко, інколи зазнавав барокової контамінації. У своєму сучасному семантичному зрізі як пластично організована система форм він відповідав смаковим уподобанням та культурним запитам і сподіванням українського народного та інтелігентного середовища. Завдання Нарбута полягало у створенні пластично-стильового корелята цим запитам і сподіванням, зрештою — потребам доби. Для здійснення цього завдання йому довелося відкривати, осмислювати і переосмислювати сутність української культури, її субстанційні фольклорні засади та історичні взаємозв'язки зі східно-західним культурним оточенням.

Уперше проблема українського стилю постала перед Нарбутом 1912 р., коли він мав виконувати настінні розписи в залі "Малоросія" виставки "Ломоносов і Єлизаветинські часи", влаштованої Академією наук. Організатори українського розділу — мистецтвознавець та видавець журналу "Гербовед" С. Тройницький, історик Д. Багалій, співробітник Академії Я. Жданович, директор київського музею М. Біляшівський — були друзями та добрими знайомими Нарбута. Спілкування з ними так само,

О. Тишлер. Махновці. 1927.

як експоновані в залі, яку художник розписав геральдичними композиціями, пам'ятки української старовини — твори мистецтва, рукописи, стародруки, — вразило його самобутністю, причетністю до великого синкретичного стилю, до глибинних основ української та європейської культури. Нарбут, блискучий стиліст-графік, не міг не захопитися книгами XVIII ст. київського і чернігівського друку з їх ілюстраціями й титулами; він відкрив для себе гравюри Леонтія Тарасевича, Григорія Левицького, Аверкія Козачковського, барокові парсуни та ікони, архітектурні споруди — пам'ятки українського бароко, численні фотографії яких експонувалися 1915 р. на виставці. Подорожі Україною разом із Добужинським, Тройницьким, Лукомським, відвідання Чернігівського музею українських старожитностей, товаришування з В. Модзалевським, праця над ілюстраціями до книги Г. Лукомського "Старинные усадьбы Харьковской губернии", оформлення книги В. Модзалевського "Товстолесы. Очерк истории рода" та в тому ж 1915 р. створення обкладинок книг "Гербы гетманов Малороссии" та "Галиция в ее старине. Очерки по истории архитектуры XII—XVIII вв." — все це сприяло входженню Нарбута у сфери української минувшини, засвоєнню деяких основ національно-традиційного стилеутворення.

В. Баранов-Россіне. Сюрреалізм. 1920-ті рр.

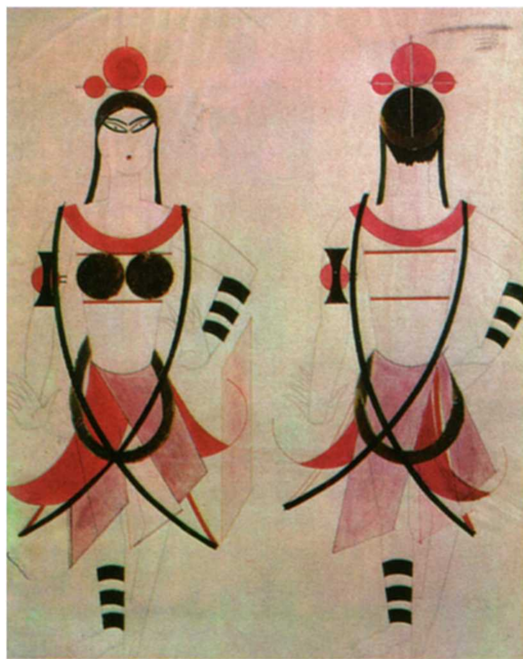
А. Петрицький. Конструктивна композиція. 1922.

Також важливим етапом осягнення і осмислення українського стилю, пошуків його критеріїв та практичного опанування окремих елементів було створення 1917 р. серії рисунків до української абетки. У цих рисунках ампірна атрибутика поєднується з бароковою грою смислів і образів, хоча загальний їх настрій — запустіння та незатишність — дещо сумовитий. Якщо титульний аркуш із зображенням засновників роду Нарбутів до "Akta Narbutorum" (1918) має лише кілька суттєвих ознак українського стилю, то обкладинка до журналу "Наше минуле" (1918) вже цілком перебуває в його рамках із його сецесійно-бароковою контамінованістю. Це саме можна сказати і про ілюстрацію до "Енеїди" Котляревського "Еней та його військо" (1919), а в обкладинках журналу "Солнце труда" (1919) та книги "Революционное искусство" (1919) бароковість і сецесійність поєднані з конструктивно-урбаністичним елементом.

Майже бездоганні, нормативні взірці українського стилю демонструє ілюстративне оформлення журналу "Мистецтво" (1919). Причому якщо у фронтиспісі сецесійні й барокові елементи приблизно врівноважені, то в заставках до розділів "Поезія", "Красне письменство", "Теорія пролетарської творчості", а також в ілюстрації до вірша В. Нарбута "Предпасхальное" відчутно переважають барокові начала, що, однак, не веде до архаїзації образів.

Український стиль, або "українсько-бароковий стиль", як назвав його П. Білецький [2], є одним зі значущих, але зовнішніх чинників українського мистецтва, української культури. Саме культури, адже це явище, на наш погляд, має більшу культурну вагу, аніж мистецьку. У творчості Нарбута цей стиль має сецесійно-бароковий та фор-

[2] Див.: *Белецкий П.* Георгий Иванович Нарбут. — Ленинград, 1985. — С. 170.



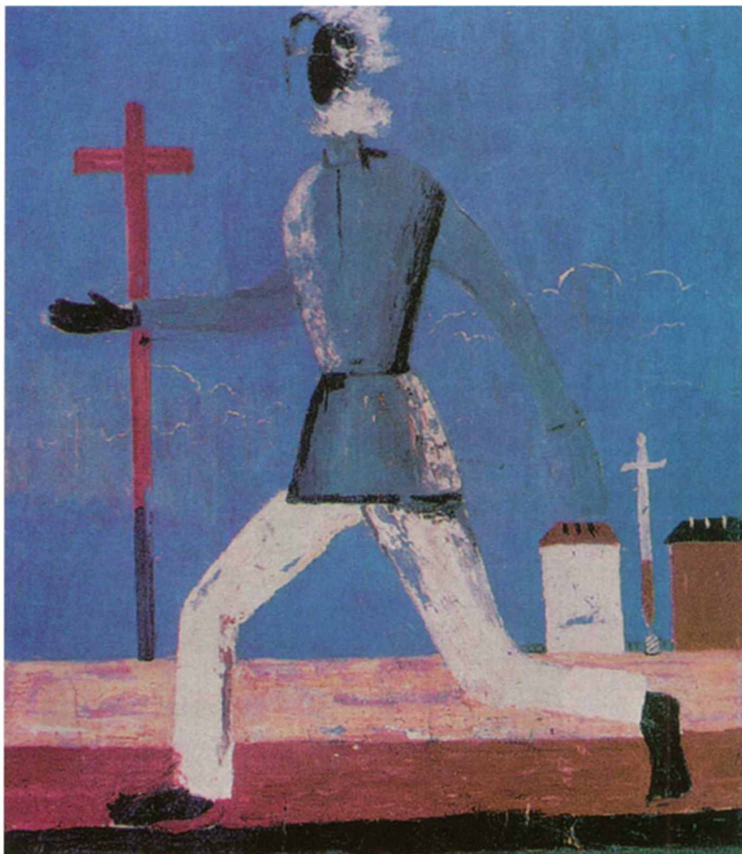
А. Петрицький. Турандот. Театральний ескіз. 1928.

А. Петрицький. Голод у Німеччині. 1932.

мально-емблематичний характер. У своїй основі він містить такі семантичні мотиви та мотивні одиниці, як коло, трикутник, "вертун" (проекція спіралі), виноград. У заставках Нарбута до журналу "Мистецтво" нескінченний циклічний рух життя, котрий з'єднує кінцеве з початковим, відтворений у барокових, подекуди й вангогівських завихорених вертунах-планетах, обертальному ритму яких підкорені інші елементи твору. Український стиль Нарбута асимілював найхарактерніші елементи багатьох видів образотворчого фольклору — вибійки, різьблення по дереву, вишивки, настінних розписів, писанкарства, килимарства, ткацтва, карбування. Він заснований на ритмопластичному перевтіленні барокових форм українських парсун, гравюр та ікон, орнаментальне барокове і сецесійне начало набуває в ньому певної виразності й лаконічної завершеності. Для України та її культури цей стиль з його українсько-бароковим атрибутивним кодом і певним ритмопластичним модулем мав та нині має неоціненне значення.

Шанувальників, збирачів та знавців українського народного мистецтва, пам'яток української культурної минувшини братів В. та Ф. Кричевських також можна зарахувати до когорти тих художників, які зазнали впливу модерну. Проте в їхній творчості він посідав неоднакове місце та мав різні модифікації.

Василь Кричевський (1872—1952) — архітектор, графік, ілюстратор, майстер книги, живописець — прагнув створити український стиль на основі використання та переробки народних орнаментальних мотивів, зокрема найпоши-



К. Малевич. Селянин між мечем і хрестом. 1933.

ренішого, образно і семантично значущого "вазона". Найбільшими його досягнення були в оформленні книг, зокрема обкладинок, та в архітектурі (фасад і внутрішнє оформлення Полтавського губернського земства, будинок Лохвицького народного дому, комплекс гончарної майстерні в Опішні). Однак його "український модерн" віртуозністю та чіткістю поступається українському стилю Нарбута. Так вважає П. Білецький, зазначаючи, що "навіть не В.Т. Кричевський в його обкладинках, а саме Нарбут дав у своїх варіаціях на теми українського бароко найбільш послідовний і виразний взірець національного модерну" [3]. Якщо не зважати на не досить точне визначення "національний модерн" (коректніше щодо творчості Нарбута буде — "український стиль"), з цією думкою можна погодитися. В. Кричевський, який творчою і культурною діяльністю сприяв відродженню української культури та піднесенню її на новий, вищий щабель, водночас не мав таких блискучих стилістично-імпровізаційних здібностей, як Нарбут.

Приблизно до 20-х рр. у творчості В. Кричевського вираження української тематичної та мотивної специфіки здійснювалося у стильовому ключі дещо послабленого або навіть пом'якшеного фольклоризованого модерну (з деякими прикметами провінціалізму), а в на-

[3] Там само. — С. 214.

ступні роки на зміну модерну прийшов знову-таки дещо послаблений фольклоризований конструктивізм.

Основа творчості *Федора Кричевського* (1879—1947) — академічний реалізм, який, однак, мав такий характер, таку якість, що уживався, або, як нині кажуть, кореспондував, з іншими стилями та стильовими проявами — модерном, конструктивізмом, бароко, подекуди й із дещо стриманим кубізмом. Майже весь творчий шлях художника позначений міцністю академічних постановочних побудов, що виражало сутність натури художника, впевненого у собі та своїй справі й водночас було запорукою утвердження програмованого українського стилю, українських мотивно-тематичних начал. Якщо у творчості Г. Нарбута або М. Бойчука український стиль має історичну проекцію, певну культурну глибину, то у Ф. Кричевського цей стиль має загалом зовнішній декоративний, атрибутивно-ситуаційний та мотивно-тематичний характер. Однак окремі найкращі його твори 10—20-х рр. позначені глибшою традиційністю. Зокрема, в них середньовічні та більш пізні іконописні й фрескові принципи поєднані зі своєрідно інтерпретованою сецесією. Таким є триптих "Життя" (1925—1927) — один із найбільш характерних взірців українського стилю, який, будучи визначним національно-культурним явищем, і сьогодні живе та взаємодіє з дійсністю. У ньому поряд із сецесією можна знайти кубістичну контамінацію та елементи конструктивізму.

"Життя" є вершиною творчості Ф. Кричевського. Його сюжетна (ідейно-смислова), кольорова і пластично-образна символіка на онтологічній основі з'єднують "культурний" людський час із об'єктивним стихійним часом природи, що в результаті породжує міфологічно-притчевий символ невблаганної плинності часу, трагічності самого факту цієї плинності. Колись Малларме в листі до Верлена зазначив, що в світі існує лише один міф, який лежить в основі як письмової поезії, так і усної традиції, і цей міф — відповідь на питання, чому людина зрештою має вмерти? [4]

Д. Шавикін. Вокзал. 1932.

Триптих Ф. Кричевського саме є одним із варіантів інтерпретації цього міфу. Художник осмислює його і в інших роботах — "Наречена" (1910), "Три віки" (1913), подекуди й "Хлопчик з

[4] *Маранда П.* "Золушка": Теория графо и множеств // Зарубежные исследования по семиотике фольклора. — Москва, 1985. — С. 261.

пташкою" (1923—1924), "Автопортрет у свитці" (1923—1924), "Портрет Романа Кричевського, сина художника" (1925).

У "Нареченій", наприклад, символіка буттєвості, композиційно втілена у кольоровому бінарно-опозиційному протиставленні центрального персонажа решті зображених жінок, і насамперед жінці в темному одязі, набуває космологічної значущості.

У названих картинах простежуємо глибинні позастильові зв'язки з міфологічно-субстанційними фольклорними основами. У решті творів, особливо тих, що вийшли з-під пензля художника після 1927 р., зв'язки з фольклором вже тримаються на зовнішніх тематично-мотивних ознаках та декоративно-кольорових відповідностях.

Ф. Кричевський був найближчим з попередників до М. Пимоненка як за колористичним характером творів, так і за їхньою тематикою. Однак між ними лежить ціла епоха, насичена безліччю культурних явищ і художніх подій. Тому в творчості Ф. Кричевського академічний реалізм співіснує з іншими стильовими напрямами. "Середня стильова лінія" (термін Д. Сараб'янова) є поєднанням того ж академічного реалізму із сецесією та елементами декоративно перетлумаченої ремінісцентної бароковості.

У творчості Ф. Кричевського майже немає місця побуту. На його полотнах жінки в національному вбранні часом нагадують жінок пензля Малявіна (однаковий ракурс зображення, пишний квітчастий одяг, маленькі голівки). Однак твори Малявіна більш тонкі й вишукані за кольорово-колористичними рішеннями. У Кричевського колір відкритий, відверто декоративний, іноді навіть трапляються сполучення фовістичного характеру. Він унаочнює фольклорне навантаження — одне з важливих для художника. Саме на принципах фольклорного декоративізму здебільшого заснований його живопис 10—20-х рр.

Напівколоніальний статус України у XVIII—XX ст. призвів до утворення своєрідної національної культурної ситуації. Суперечності між цим статусом (станом постійної політичної, економічної та культурної залежності) і географічним положенням (наближеністю до центрів європейської економіки й культури), між досить обмеженою у можливостях дійсністю та нагромадженим культурним потенціалом наклали відбиток на характер української культури, зокрема і на змістовні й формальні критерії українського мистецтва. Так, бароко, котре як системний синкретично-стильовий чинник почало утверджуватися в Україні у першій половині XVII ст., у подальшому своєму розвитку зазнало дедалі більшої фольклоризації. У фольклоризованому вигляді воно досить довго (протягом XVIII, XIX, подекуди й XX ст.) існувало, майже не зазнаючи впливу ампіру, бідермеєру та еклектичних течій. Це явище вказує на периферійне становище України (відповідно, як і пишне бароко Мексики та деяких інших країн Латинської Америки), на те, що вона значний час лишалася поза системою європейського культурно-мистецького життя навіть попри поодинокі безпосередні зв'язки з ним та одиничні виходи на європейський культурний рівень. Водночас це явище свідчить про досить високий рівень розвитку української народної культури та певну відповідність стильових принципів бароко образним, змістовим і формальним принципам українського фольклору. Те ж саме можна сказати й про модерн, котрий, як уже зазначалося, зазнавши певної фольклоризації, проникнувши у сферу народного мистецтва, іноді у поєднанні з елементами

Ф. Кричевський. Шахтарська любов. 1935.

бароко, рококо досить довгий час (в окремих видах аж до кінця століття) був одним із визначальних стильових чинників. Вплив модерну на народне мистецтво у деяких місцевостях та у певних видах мистецтва був негативним. Проте в цілому цей стиль, маючи тенденцію до кореляції з традиційними основами народного мистецтва, сприяв його розвитку, появі нових образних систем, оновлених елементів і мотивів. Це, зокрема, стосується настінних розписів, мальовок, станкових розписів народних майстрів, народних картин, народного іконопису, почасти кераміки та вишивки.

Звичайне, природне засвоєння модерну (через зразки архітектурного де-

Народна картина "Біля криниці".

кору, шпалери, вивіски, журнальні й книжкові ілюстрації, репродукції картин тощо) народним мистецтвом відбувалося без відчутних втрат щодо традицій, їх загальних критеріїв та місцевих особливостей. Інколи знайомство з модерном було поштовхом до "пригадування" дещо забутих барокових форм. Натомість модерн, який штучно запроваджувався у деяких промислах та в осередках, далеко не завжди сприяв розвиткові традицій, їх відродженню в нових умовах. Однак у деяких випадках навіть вольове його насадження мало позитивні наслідки.

Найбільший інтерес викликав модерн у земських діячів та приватних організаторів промислів Київської та Полтавської губерній. Відомою була вишивальна майстерня в с. Вербівка на Київщині, організована і керована художницею Н. Давидовою (у дівоцтві Гудим-Левкович). Від 1915 р. там замість копіювати й імітувати зразки вишивки XVIII ст. почали запроваджувати стиль модерн, а разом із тим і найновітніший супрематизм. Цьому сприяло запрошення до майстерні О. Екстер, яка сама розробляла нові зразки для вишиваних робіт, а також закликала своїх однодумців-авангардистів, зокрема К. Малевича, долучитися до цієї роботи. Тому селяни, які працювали в майстерні, були лише виконавцями, а не творчими особистостями — запроваджувачами народних традицій в їх варіативному розмаїтті. Серед вербівських майстрів відомим лишилося ім'я Євмена Пшеченка — автора розписів по дереву, ляльок, рисунків для вишивок, в яких традиційні форми поєднувалися з еле-

Народна картина "На річці".

ментами сецесійного характеру. Подібно до майстерні у Вербівці, майстерня в Оленівці (Київщина), маєтку В. Ханенка (художній керівник — В. Кричевський), а також у Сунках (нинішня Черкащина), яку організувала графиня Н. Яшвіль (художній керівник — М. Прахов), теж поєднували у своїй діяльності наслідування старих зразків вишивки із запровадженням нових стильових принципів. Модерном (з гуцульським "акцентом") позначені й декоративні вироби підприємств знаменитого Я. Левинського (Львів).

Слід згадати Миргородське керамічне училище ім. М.В. Гоголя, підпорядковане Полтавському губернському земству. У його програмі стиль модерн визначений як основоположний. Полтавське земство також створило керамічні майстерні у відомому гончарному центрі Опішня, де модерн протягом певного часу був визначальним напрямом. Серед тих керамістів опішнянського осередку, чия творчість мала виразні ознаки сецесії, найвідомішим був О. Ночовник з Міських Млинів. Крім модерну, в творах цього майстра простежуються ознаки примітиву.

У селянських настінних розписах першої третини XX ст. елементи модерну, почасти й рококо та бароко досить часто зустрічалися у селах Поділля та Уманщини, рідше — у південному та південно-східному регіонах України. Тут уже можна говорити про індивідуальні враження та вподобання майстрів, імена більшості яких нині лишаються невідомими.

Специфікою настінних розписів і багатьох видів народного мистецтва було

те, що творчість у них мала статево-віковий та календарно-сезонний характер. Щодо цього, то у мистецтвознавчих дослідженнях майже ніколи не йдеться про стильові вияви та напрями в традиційному народному мистецтві. Якось само собою вважається, що в ньому є лише один стиль — національно-народний. Насправді ж доки народне мистецтво функціонує, як живий організм, доти й реагує на зміни, явища та події, які є визначальними в житті народу та народних майстрів. Стиль же, навіть той, що приходить із зовнішніх сфер, є явищем і подією. Народне мистецтво не може його ігнорувати, проте не може й цілковито йому підкорятися, запозичаючи лише те, що йому в даному разі потрібне. Бере і засвоює, підкоряючи своїй природі, своїм засобам та завданням. Нерідко це потрібне є не формою, а образом, не прийомом, а принципом.

Іншого характеру стильових критеріїв набула творчість народних майстрів із яскраво вираженими індивідуальними художніми якостями. Їхні твори, як правило, вже не є хатніми утилітарними речами. Вони тяжіють до станковості, тому й стильовий елемент у них має визначений та конкретизований характер. Такою є творчість Ганни Собачко. В її станкових декоративних розписах цього періоду досить легко можна розпізнати риси європейської та української барокової вишивки XVII—XVIII ст. і досить виразні ознаки сецесії, а також кубофутуризму. Однак таке поєднання аж ніяк не виводить творчість Г. Собачко зі сфери народного мистецтва.

4.1.4. Примітив—примітивізм—авангард

Кінець 10 — початок 20-х рр. в Україні позначені зростанням фольклорної активності як художньої, видової, так і обрядової, пов'язаної з поведінкою в будні та свята, дотриманням табу й дозволів. Тяжкий час, матеріальна та моральна скрута, передчуття ще більших бід і страждань спричинили появу масових рухів есхатологічно-містичного характеру. Наприклад таких, як знаменитий калинівський рух, що охопив майже все Поділля, частину Київщини і Півдня України.

Авангард і примітивізм характерні для українського вчено-артистичного мистецтва цього періоду, тоді як народному мистецтву властивий розвиток фольклорно-традиційних елементів (із певними стильовими бароковими та сецесійними впливами) і подальше збільшення обсягу вироблення та споживання народного примітиву. Він найчастіше фігурував у вигляді народної картини, ікони та різних нетрадиційних виробів із глини, дерева й інших матеріалів, які збувалися на базарах і ярмарках. Народний примітив — певний стан, певна якість, певне художнє явище, яке має окремі загальностильові критерії.

Примітив, або наївне мистецтво, — стан світобачення та світосприйняття, який виник на місці зустрічі еволюціонуючого вниз вчено-артистичного мистецтва і еволюціонуючого вгору фольклорно-традиційного мистецтва. Явище це досить пізнє, оскільки його творець і замовник сформувалися в результаті дії суспільно-культурних процесів кінця XIX — початку XX ст. Однак корені цього явища, його художні, образні витоки сягають доісторичних часів, давніх і не дуже далеких історичних епох.

Отже, щодо стилів, то примітив, зокрема і народний (народна картина, ікона тощо), має власні стильові чинники (стереотипи, прийоми, штампи, мотивні та сюжетні вподобання тощо). Однак за певних умов вони досить легко контактують і співіснують з елементами інших стилів. Тому серед творів народного при-

мітиву різних часів є засновані на сецесійних та барокових принципах, є й такі, в яких поєдналися орнаментальний і предметно-фігуративний напрями, зустрічаються й твори, де наявне прагнення наблизитися до академічно-реалістичних нормативів, але вони також залишаються у сфері примітиву.

Піднесення народної картини, наївного мистецтва в цілому на початку XX ст. відбулося в результаті дії багатьох чинників культури та суспільного життя. Та вочевидь, воно пов'язане із певною демократизацією життя, в якому дедалі вагомішу роль відіграють колишні "низи".

Народна картина, яка починала розвиватися із жанрово-реалістичних наслідувань і запозичень, досить швидко виробила власну художню мову, віднайшла свої змістово-стильові засоби. Вже у 10—20-х рр. вона відзначається інтенсивністю кольорів, що виділяє її з маси образотворчого усереднено реалістичного ширвжитку. Саме яскрава, з елементами екзотики народна картина мала попит у сільському та провінційно-міському середовищі. Яскравість ідеалізованого "базарного" краєвиду зумовлювала спрощення, примітивізацію в ньому дії. Сюжет і сам живопис у таких творах, як правило, виключають показ розвитку й зміни станів, одночасної фіксації різних станів тощо. Цим досягається певна зовнішня наочність, у смисловому відношенні наділена найпростішою сентиментальною або романтичною формулою: олень під деревами, дама в альтанці на острові, білосніжні лебеді на малиновому або яскраво-блакитному дзеркалі озера, замок на тлі багряного вечірнього неба, старий млин, мисливець у човні, село з церквою, вітряками, ставком з качками, подібними до лебедів. Реальний світ тут замінений на косметизований та ідеалізований адекват, у застиглості, вічній неперехідності блаженного стану, в декларованій неможливості змін і зсувів. Це свято, вірніше, видиво свята, але не динамічного, багатолюдного народного, а тихого сентиментального свята зустрічі з іншим, далеким від побуту й реальних житейських турбот світом.

Святковість традиційного народного мистецтва (первинної фольклорності) органічна й циклічна. Це очікувана календарно-обрядова святковість. У традиційному селянському середовищі праця, відпочинок, свято становили єдине буттєве ціле. У народній картині святковість передчувається, але водночас вона випадкова, ідеальна і позачасова. Це святковість кітчу, котра випадає з реальної життєвої системи, як щось незвичне, що відбувається десь в особливому світі та з кимось іншим. Однак ми далекі від заперечення чи засудження кітчу, явища перехідного, проміжного. Він виникає на стику граней культури або культур, виконує місію певного посередника, а тому має певне раціональне начало.

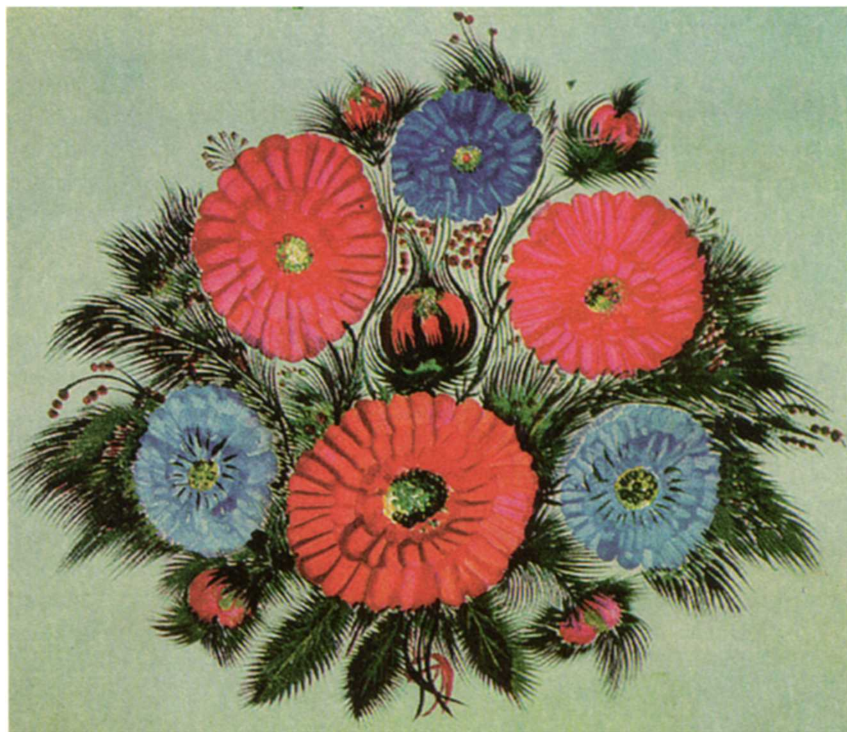
Дещо від кітчу та базарно-ремісничих, базарно-аматорських кольорових надмірностей, водночас і універсальних завчених прийомів є у таких сюжетах-жанрах народної картини, як "Козак і дівчина біля криниці" та "Ангел стереже дітей". Так, сюжет про зустріч або розставання козака й дівчини, який є наближеним до життєвих реалій, демократизованим продовженням-перетлумаченням іконного "Юрія Змієборця" (одного з найулюбленіших святих українського селянства) та аскетичного "Козака Мамая", досить часто вирішується в ліричноромантичному настрої; крім того, цій картині надає певної напруги та загадковості стан природного середовища (червоний захід сонця) та наявні елементи екзотики (став або озеро з лебедями, пишні квітучі дерева). У цьому є водночас щось небуденне, нетутешнє і щось звичайне, споконвічне, тубільно-місцеве.

М. Приймаченко. Під сонцем на морі чайка годує своїх дітей. 1964.

Така суперечність, особливо виразна в окремих творах, надає їм легкого відтінку містицизму. Це при тому, що сюжет "Козака і дівчини..." фактично сформувався в Україні, а у його витоках лежать ті образи й чинники, які саме на українському ґрунті набули своїх основних кольорово-колористичних та ритмікопластичних ознак.

Існує усталена думка про спорідненість примітиву, зокрема й народного, з міфом, міфологічним мисленням та сприйняттям дійсності. Разом з тим майже ніхто не згадує про його зв'язок з обрядом, про своєрідне метафоричне або символічне подання деталей та атрибутів обрядово-ритуальних дійств у творах даного мистецтва. "Наївний" художник, у тому числі й народний майстер, який свідомо або підсвідомо пов'язує творчий акт із ритуалом (є "ритуальною постаттю"), культивує у своїй творчості певний інфантилізм бачення і переживання дійсності, водночас певний інфантилізм сприйняття та витлумачення обрядово-міфологічних структур. Творчість таких художників є явищем "перманентного інфантилізму" (термін запозичений із наукових праць з ботаніки), властивим саме XX ст., в якому примітив і авангард, зливаючись та роз'єднуючись один з одним, перебувають у стані конвергентного й дивергентного зближення—віддалення.

На основі опозиції авангард/примітив виникали та існували різні індивідуально своєрідні явища примітивізму.



Т. Пата. Жоржини. 1956.

Т. Пата. Павич. 1957.

В західноєвропейському мистецтві 10—20-х рр. окремими його рисами позначені твори Пікассо, Леже, Клеє, Міро; в російському мистецтві до примітивізму причетні М. Ларіонов, Н. Гончарова, М. Шагал, М. Кузнецов, в українському — Д. Бурлюк, І. Падалка, В. Седляр, О. Бізюков, Т. Бойчук, М. Бойчук і М. Синякова.

Примітивізм (неопримітивізм, за визначенням самих художників) належить до авангарду, а примітив — до фольклору. Експеримент і культурні ремінісценції — важливі складники мистецтва примітивістів. Проте "наївні" художники, як правило, не експериментують і не вдаються до культурних ремінісценцій. Однак у їхній творчості, на відміну від робіт майстрів орнаментального фольклору, світ сприймається не лише зсередини, а й іззовні. Це внутрішнє сприйняття є більш конструктивним.

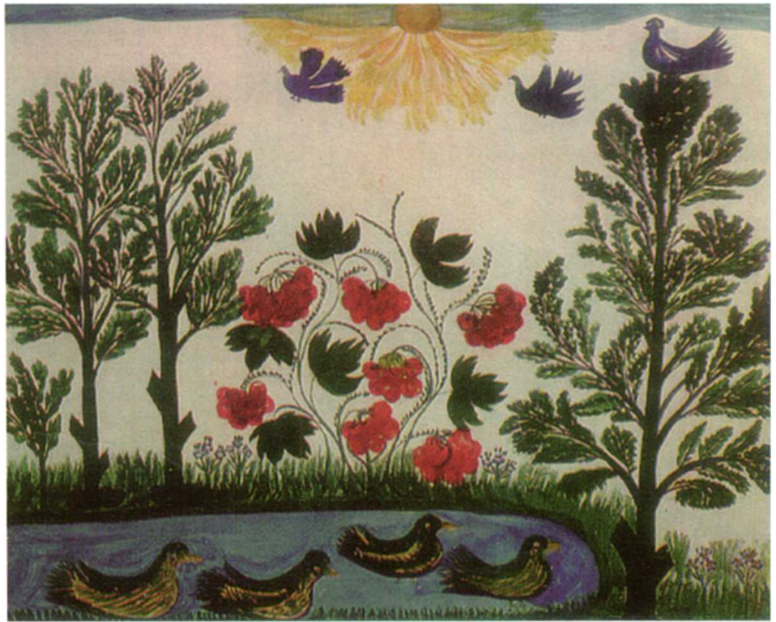
"Наївний" художник творить світ, у якому сам перебуває, часткою якого є. Натомість художник-авангардист, у тому числі й примітивіст, насамперед дивиться на життя ззовні, підходить до нього ззовні, хоч і розуміє його зсередини.

У філософському плані примітивізм спрямований проти позитивізму з його ідеєю завершеності та тенденцією до змістово-образної визначеності й стабільності ціннісних чинників. Натомість примітивізм, як і взагалі авангард, тяжіє до умовності, в якій є елемент незавершеності, а перервність та фрагментарність становлять один з його принципів. Зазначимо, що "зробленість" (викінченість) відрізняються від завершеності змістовною ціннісно-цільовою установкою. "Зробленість" призначена насамперед привернути увагу, здивувати, шокувати або викликати ефект епатажу; тим часом завершеність змістово адекватна академічній розробленості, доведеності до кінця, досягнутості стабільної рівноваги. Щодо цього академізм мав цілий комплекс прийомів та стереотипів. Авангард, зокрема й примітивізм, йдучи від життя, його настанов і потреб, одне із своїх завдань вбачав у запереченні й знищенні цих прийомів та стереотипів.

З появою авангарду і примітиву творчість виходить зі стану професійної та культурної самозамкнутості. Мистецтво перестає бути вузькоспадкоємним явищем. Такі чинники, як зображення, відображення, з головних перетворюються на другорядні, допоміжні, а головними стають чинники вираження або створення певного стану, подієвість якого набуває онтологічного значення. Це подієвість внутрішня, кольори, предмети реалій в ній виконують роль атрибутів-асоціантів. У їх комбінуванні раціоналізм та інтуїція, художня чутливість діють на рівних. Матеріальність предмета, який при зображенні втратив ілюзорність, але набув статусу подоби й умовності, перетворюється на відчуттєво-понятійну енергію. Картина набуває рис хаотичної подієвості давнього родового переказу. Це в ідеалі. Здебільшого ж замість хаотичності маємо програмований алогізм, замість родового переказу — його фрагментований образ. Однак будь-який твір справжнього авангарду-примітиву заснований на певному космологізмі та на пригадуванні архетипів або обрядово-субстанційних витоків.

Примітив здебільшого логічно вмотивований, а в авангарді, як і в архаїчних міфах, перетворення, трансформація, перетікання станів, образів, смислів є явищем характерним, звичайним. Звідси й особливий характер розуміння мистецтва авангарду, залежний від характеру його сприйняття. Власне авангард не призначений для послідовного прочитання, буквального чи безпосереднього розуміння. Це важливо усвідомити перед тим, як ми звернемося до творчості

Т. Пата. Птах на калині. 1951.



Н. Білокінь. Калина. 1930-ті рр.

художників-авангардистів. До цього мистецтва слід бути прилученим, оскільки в самому його розумінні є певна асоціативність і фрагментарність, дія іманентних імпульсів, мобілізація інтелектуальних та інтуїтивістських начал. Недарма найавторитетніший філософ XX ст. Мартін Гайдеггер вважав цілком природною відсутність безпосередньої зрозумілості при спілкуванні з мистецтвом авангарду. «Якби зараз, наприклад, — зазначає Гайдеггер, — нам показали дві картини Пауля Клеє, написані ним в останній рік життя, акварель "Святі у

К. Білокур. Квіти і берізоньки увечері. 1948.

вікні" й темперу на полотні "Смерть і вогонь", то ми би довго стояли перед ними, відмовившись від будь-яких вимог безпосередньої зрозумілості. Якби зараз, наприклад, нам прочитали вірш Георга Тракля "Сьома пісня смерті", хай би це зробив навіть сам поет, то ми би слухали і слухали його, відмовившись від будь-яких вимог безпосередньої зрозумілості». Також від "вимог безпосередньої зрозумілості" слід відмовитися, на думку Гайдеггера, під час слухання теоретичних розмірковувань Вернера Гейзенберга щодо його "знаменитої формули" [5].

Отже, сприймання творів авангарду вимагає певних зусиль, активізації інте-

[5] *Хайдеггер М.* Время и бытие // *Хайдеггер М.* Разговор на проселочной дороге: Избранные статьи позднего периода творчества. — Москва, 1991. — С. 80.

К. Білокур. Цар-колос. 1947.

І. Литинський. Фізкультурники та фізкультурниці — гордість нашої країни. 1937.

лектуально-асоціативних начал людини, використання її здатностей до інтуїції та домислювання. "В авангардному мистецтві реальність втрачає видимість й антропоморфність, готується до прийняття і фіксування тих форм, котрі прокладають межу та виводять за грань історичного існування людини..." Авангард "іде далі втілюваного, оскільки втілене втратило для сучасної людини — але не для наїва — свою гармонію... Авангард виявляє схеми світових сил, космічної енергії, які дрімають у підсвідомості" [6].

Саме в Україні модель "примітив—авангард" набула показової досконалості та вичерпної значущості. Українська фольклорна архаїка, народне мистецтво, "низова" культура взагалі у XX ст., сягнувши певного якісного рівня та зазнавши в ряді випадків інтелектуального запліднення, не могла вже залишатися у своєму звичайному стані. Їхня маса, досягши певної кондиції, потребувала структурної зміни, якісної трансформації, тобто того, що ввійшло у змістові та формальні параметри авангарду.

Художники-авангардисти, на відміну від більшості реалістів і насамперед від академістів, були багатогранними особистостями. Це здебільшого інтелектуали-філософи, знавці народної творчості, фольклору, міфології, це поети та есеїсти, педагоги, автори п'єс, прозових творів і новаторських трактатів про мистецтво. Саме такими були російські художники Ларіонов, Борисов-Мусатов, Бенуа, Петров-Водкін, Реріх, Філонов та передусім російсько-німецький художник з українським корінням Кандинський, чиї теоретичні роздуми про смисл і призначення мистецтва нині відомі в усьому світі.

Серед українських художників теоретиками мистецтва, письменниками були К. Малевич, О. Архипенко, О. Богомазов, О. Екстер, М. Бойчук, К. Редько, В. Пальмов, Д. Бурлюк.

Давид Бурлюк (1882—1967) народився неподалік від Лебедина Харківської губернії та протягом життя в різних ситуаціях підкреслював свою причетність до українсько-козацького світу. "Україна в моїй особі, — зазначав він в одному інтерв'ю, — має свого найвірнішого сина. Мій колорит глибоко національний" [7].

Колорит — кров живопису. В картинах Д. Бурлюка він справді кольорово насичений, гарячий. Дитинство і молоді роки митець провів на півдні України —

---

[6] *Пацюков В.* Потерянный и необретенный рай // Декоративное искусство. — 1993. — № 1/2. — С. 31.

[7] Хроніка 2000. — 1994. — № 3/4.

Ф. Манайло. Гуцульське весілля. 1942.

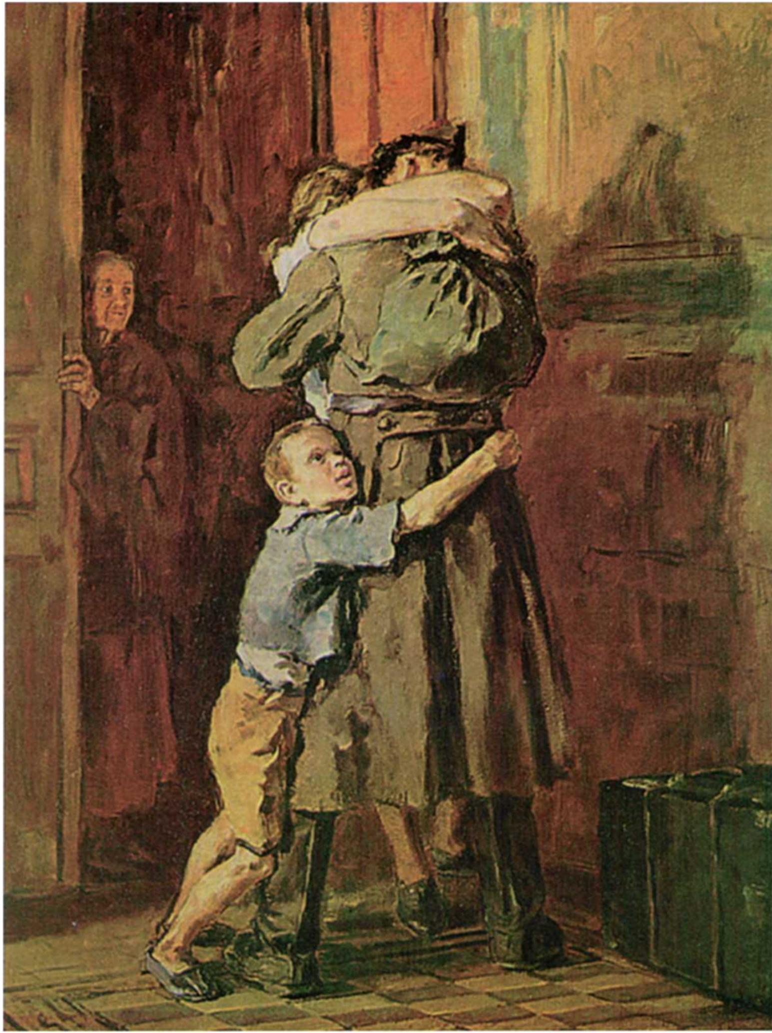
на Херсонщині, в Одесі. За самовизначенням та маніфестами він належав до когорти художників-футуристів, проте стильовою основою його футуризму був здебільшого примітивізм. Отже, творчість Бурлюка розглядатимемо як таку, що належить до примітивізму. До того ж у художника він пов'язаний із народною творчістю, фольклором та фольклорним світоглядом.

Д. Бурлюк був шанувальником українського фольклору, знавцем його образотворчих виявів. Однак його творчість цілком позбавлена етнографізму, тобто зовнішнього ситуативного зображення побутових або святкових сцен народного (здебільшого селянського) життя, документального відтворення в станкових жанрових творах (не в натюрмортах) етнографічних атрибутів — народного одягу, вишивки, архітектури, розписів, різних декоративних деталей тощо.

До українського начала у творчості Бурлюка, крім уже названого колориту, слід віднести і його тематичні вподобання. Він протягом багатьох років, живучи в Росії та Америці, створював полотна на українську тематику. Зокрема, образи козаків Мамаїв, які від канонічних народних Мамаїв відрізнялися прикметами індивідуальної творчої та людської Бурлюкової вдачі — рельєфною фактурою, насиченістю кольорів, динамікою ритмо-пластичних чинників, особливим просторовим станом.

«В 1915 році, — зазначає Д. Бурлюк, — мною була написана картина "Святослав", стиль старовинного українського живопису» [8]. Святослав цей си-

[8] *Бурлюк Д.* Зі спогадів футуриста // Там само.



В. Костецький. Повернення. 1947.

дить у позі козака Мамая і тримає в руці власний череп у вигляді келиха. «Будучи родом з українських степів, — підкреслює художник, — я завжди був схильний здебільшого до горизонтальних форматів, і тільки в останній час, мабуть, під впливом країни хмарочосів, у мене все частіше з'являються вертикальні формати... У своєму житті я написав багато українських коней, що скачуть. І до мене можна було б прикласти найменування, перефразуючи Геродота, "співця кобилиць"» [9].

Фольклорність примітивізму Д. Бурлюка — в його просторово-часовій концепції. Простір в ряді його картин, як у дитячих малюнках, невизначений не тільки щодо перспективи, а й щодо положення поділених на площини землі й неба, які ніби довільно та випадково стикаються одна з одною. Такий площинний просторово-часовий розголос визначає образну основу картини "Жнива"

[9] Там само.

В. Пузирков. Й.В. Сталін на крейсері "Молотов" (19 серпня 1947 року). 1949.

(1914—1915), де "дитячий" малюнок співіснує з фольклорно-космологічним відчуттям простору, основою якого є жовтогаряче солом'яне сонце. Воно лубочне, народне, перебуваючи на глухому чорному тлі, здається, не освітлює світ, а всотує у себе його світло.

Творчість Д. Бурлюка у принципі фігуративна, та сама ця фігуративність досить умовна: предмети, речі подаються у примітивістському стилізованому вигляді. Вони ніби виявлені, виділені з безпредметного і безсистемного, позбавленого порядку середовища — кольорових плям, площин, уламків геометричних фігур, спіралей (наприклад, "Карусель" 1921 р.). У результаті світ живопису Д. Бурлюка наповнюється пульсуючою динамікою створення і розпаду, синтетичні образи в нім співіснують з антитетичними.

Проголосивши себе футуристом і перебуваючи у колі "будетлян", Д. Бурлюк кредо своєї творчості вбачав у епатажному протиставленні її мистецтву попередників — реалістів, навіть імпресіоністів. Естетичним викликом їм є культивований у багатьох творах примітивізм з його деформаціями та спрощеннями, нівелюванням загальноприйнятих норм зображення, прагненням до експерименту, який вбачаємо у колажному характері окремих творів, уведенні в олійний живопис інших матеріалів — тканин, металу, скла, соломи тощо. Однак у цьому ж — і фольклорність творів Бурлюка, близьких до української колядково-казкової образності та предметності, до ритмо-інтонаційних переливів орнаменту народних килимів, розпису сволоків, печей, спинок саней, скринь.

Примітивізм творів *Марії Синякової* (1890—1984) теж заснований на фольклорних ремінісценціях. Вона народилася в Україні (Харків), вчилася у Москві, виїжджала до Німеччини і Середньої Азії, зрештою назавжди оселилася в Москві. Однак як художниця вона реалізувала себе в Україні. Наприкінці життя зізналася: "Те село під Харковом, Красну Поляну, згадую як найпрекрас-

Т. Яблонська. Хліб. 1949.

ніший час у моєму житті. Більшу частину моїх картин там намалювала" [10]. Примітивізм Синякової можна назвати фольклорним. У деяких акварелях принцип монтажного повторення та чергування сюжетних фрагментів співіснує з хлєбниковським подієвим та просторово-часовим симультанізмом. В акварельній техніці Синякової є дещо від розписів по фарфору, однак ще більше сприйнято — від української вибійки, вишивки і особливо мальовки з її квітами у вигляді соковитих кольорових плям ("Карусель", 1916). В окремих творах застосовані принципи східної мініатюри та житійної ікони щодо просторового змісту та ієрархії смислових акцентів ("Єва", 1915). У деяких творах художниці поряд з хлєбниковським міфологічним язичництвом перебувають елементи певного містично-язичницького стилізаторства, яке сприймає фольклор у дещо романтизованому та ідеалізованому світлі. Такого типу стилізаторство свого часу захоплювало О. Блока ("Пузыри земли"), А. Бєлого ("Срібний голуб") та інших відомих літераторів. Проте це явище у творчості Синякової відіграє другорядну роль. Найкращі твори художниці позначені знанням та розумінням фольклорних першоджерел, їх наївного гумору й делікатної іронії.

Елементи примітивізму є в творчості *Михайла Бойчука* (1882—1939), його однодумців, учнів і послідовників. Примітивізм, пов'язаний із фольклором, сприяв посиленню національного чинника в творчості багатьох художників, зокрема й школи Бойчука. Однак роль примітивізму в ній та власне у творчості самого художника була не основною, подекуди й допоміжною, побічною. Дещо більше рис примітивізму в живописних і особливо графічних творах І. Падалки, в картинах О. Бізюкова, В. Седляра й Т. Бойчука. Та їхній примітивізм — складне явище. В його основі закладений як сучасний для них примітив лубочної картинки, так і примітив середньовічних фресок, ікон, картин доренесансного періоду. Специфіка їхньої творчості — у певному раціональному погляді на культурні традиції як на матеріал, за допомогою якого зображуване набуває стабільної значущості в куль-

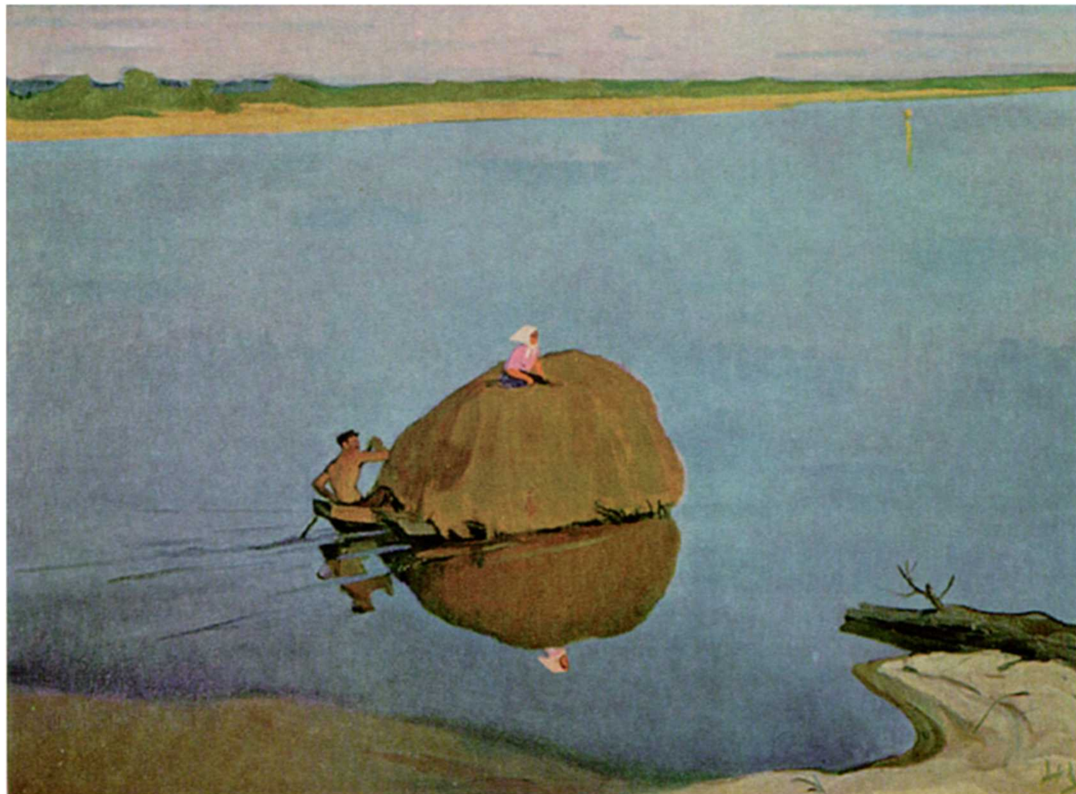
[10] Український модернізм. — Хмельницький, 2006. — С. 268.

М. Хмелько. Навіки з Москвою. 1951.

турному часі та культурному просторі. Адресність цих традицій не лише не приховувалася, а навпаки, декларувалася згідно з ідеями й теоретичними концепціями М. Бойчука. Зображення сучасних сюжетів, характерних життєвих ситуацій у названих художників і ще частково у О. Павленко та М. Шехтмана були позначені певною відсторонено узагальненою індиферентністю щодо дрібних вірогідностей та документальних подробиць. Такі актуальні на той час теми, як реалізація програми лікнепу, технізація сільського господарства, збирання врожаю, похорон героя тощо, вирішувалися, ніби побачені з відстані певної "епічної дистанції". Деяка зовнішня спрощеність, узагальненість, лінійність, кольорова обмеженість і розрідженість, пластичний лаконізм — характерні ознаки їхніх творів. Висхідна ідея та імператив початкової настанови в них спрямовані на дисциплінуюче обмеження сфери примітивізму і водночас на посилення національно-фольклорних начал.

Мистецтво Бойчука та його послідовників і учнів, прецедентів якому не було або майже не було в європейській та світовій художній практиці, як і інші видатні явища української художньої культури, виникло й сформувалося в результаті синтезу вже згадуваних двох тенденцій розвитку образотворчої діяльності — тенденції до пошуків і вираження національно-фольклорних основ та тенденції до засвоєння й використання на практиці досягнень новітніх шкіл та течій світового мистецтва. Саме значна практична і теоретична обізнаність М. Бойчука в цьому питанні була причиною його звернення до візантійського, давньоруського (до монгольської навали) й західного середньовічного мистецтва фрески та ікони як до певного матеріалу (підкреслимо — саме матеріалу, а не прийому і способу), потрібного для створення художнього образу нової дійсності.

М. Бойчук у своїй творчості не архаїзував сучасність, він прагнув віднайти в сучасних подіях і ситуаціях буттєву основу та відтворити її образ-символ шляхом культурно-стилізаторської формотворчості. Не слід боятися цього поняття — "стилізація". В її основі — творче переосмислення або перемоделювання певних формально-образних засад з метою введення їх у нові образні структу-



Д. Шавикін. Вечір на Дніпрі. 1956.

ри. При цьому зовнішньо-формальні елементи нерідко лишаються майже незмінними порівняно з об'єктом стилізації.

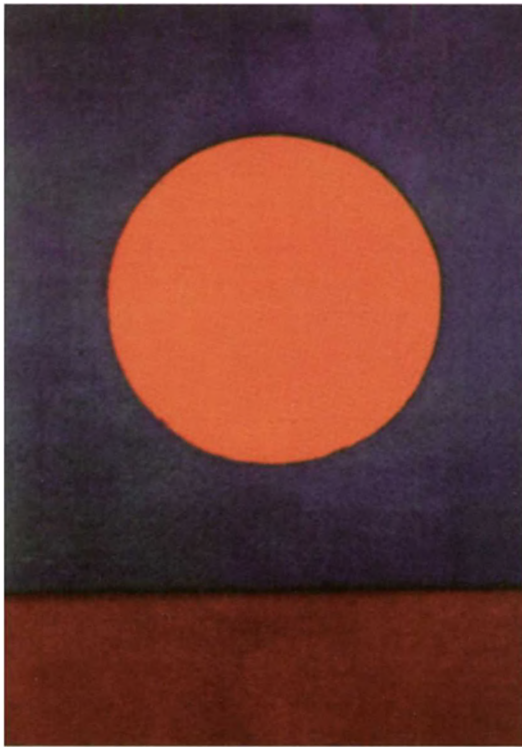
Стилізація є невід'ємною складовою творчості таких художників XX ст., як Пікассо, Дерен, Руо, Шагал. У роботах Бойчука вона посідає особливе місце. Ідеєю стилізації в нього було визнання неперевершеної досконалості творів старовинного мистецтва, в якому значне місце посідали канон і колективне начало, а також визнання кореляції стильових чинників та принципів цього мистецтва з окремими елементами сучасних формально-образних структур. Мета стилізації — посилення буттєвого значення мистецтва, надання йому життєбудівної ролі в сучасному світі.

У творчості Бойчука та його групи елементи примітивізму в принципі поступаються щодо значущості елементам стилізації традиційно-культурних надбань, які здебільшого відіграють стилеутворювальну роль. Раціоналізм у підході до засобів зображення сприяє підпорядкуванню принципів примітивізму ідейним критеріям стилізації. У цьому принципова відмінність між підходами до примітиву Бойчука та його групи і художників-абстракціоністів, зокрема В. Кандинського. Якщо примітивізм "бойчукістів", зазнаючи стильового впливу кубізму й конструктивізму, набуває локалізованого характеру, а твори в цілому, з формальної точки зору, позначені схематично-формульною виразністю, то у абстракціоністів він позбавлений організуючих і стримувальних критеріїв та є вираженням родової язичницької афектно-емоційної стихії. Між

А. Пламеницький. Незабутнє. 1963.

чистим, або суцільним, абстракціонізмом і стилізаторсько-раціональною впорядкованістю перебуває супрематизм К. Малевича з його геометричними архетипами, творчість Мондріана, Міро, Клеє з їх геометризованою кольоровою метафоричністю та метонімічністю.

На жаль, ми позбавлені можливості простежити творчий шлях М. Бойчука. Художник був репресований і 1939 р. загинув у сталінських катівнях. Така ж трагічна доля спіткала багатьох його учнів та послідовників. Їхні твори і передусім твори самого М. Бойчука знищува-



Г. Гавриленко. Композиція. 1960-ті рр.

ли. Їх нищила саме та епоха, та сучасність, яку вони мали духовно збагачувати, сприяти її прозрінню в буттєві істини.

М. Бойчук народився в селянській родині в с. Романівці на Тернопільщині. Закінчивши Краківську академію красних мистецтв, він деякий час навчався у Відні, Мюнхені, жив у Парижі. Саме в цьому місті навколо нього збирається група однодумців — М. Касперович, Т. Налепинський, С. Налепинська, З. Сегно, С. Бодуен де Куртене, С. Шрамм та інші митці. Вони за ідейно-художніми принципами творчості становили певну школу, що 1910 р. експонувала свої твори на виставці "Салону незалежних". Відтоді у художній культурі з'являється "Школа візантійського Відродження", художня спрямованість та творчість представників якої неоднозначно оцінила критика, зокрема поет і теоретик кубізму Г. Аполлінер, а також А. Сальмон, О. Архипенко, К. Малевич [11]. Перш ніж повернутися в Україну, М. Бойчук тривалий час перебував у Італії, де опановував техніку фрескового живопису, вивчав творчість Джотто і видатних майстрів Відродження.

Творчий світ М. Бойчука лишається для нас таємницею. Його можна частково реконструювати зі спогадів сучасників, також за тими поодинокими творами, які вціліли. На жаль, рукописи горять. "Плач Ярославни" (1910-ті рр.), "Урожай" (1910), "Молочниця" (1920) позначені не лише органічним сприйняттям давньої культури як об'єкта стилізації, а й глибоким знанням сучасних живописно-пластичних напрямів і течій. Звідси інтелектуальна та емоційна напруга цих творів, їх образна потужність і багатозначність зіставлень вічного й скороминущого, постійного і тимчасового, родового міфологічного і суспільного реального.

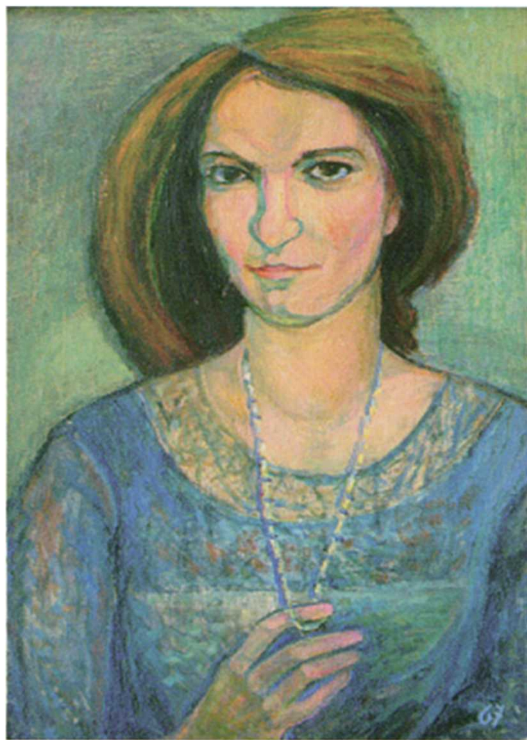
Стосовно цього простежуються деякі аналогії з творчістю Петрова-Водкіна, який піднісся до ікони, стильових принципів іконопису щаблями різних модерністських шкіл і течій (Гоген, Годлер, Матісс, німецький модерн тощо). Зрештою, Петров-Водкін, як і М. Бойчук, у своїх стилізаціях приходить до асоціативно-образного сприйняття іконописних засад. У його роботах стилізаційному перенесенню або перемоделюванню підлягають не стільки формальні риси або прийоми іконопису, скільки самі принципи мислення, на основі яких будується образно-смислова структура творчості. Однак у М. Бойчука та Петрова-Водкіна вбачаємо різний характер

[11] *Лобоновський Б.* Повернення Майстра // Кур'єр ЮНЕСКО. — 1990. — Жовт. — С. 47.

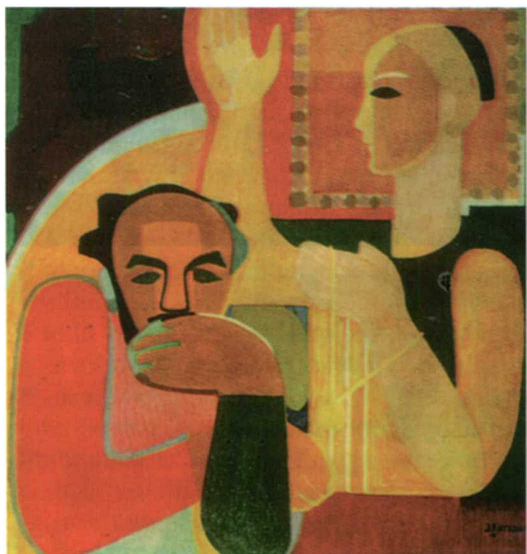
Т. Яблонська. Наречена. 1966.

сприйняття цих принципів, а отже, і різні способи образного відтворення сучасності, її подій та явищ. Дійсність у зображенні Петрова-Водкіна (наприклад, відома "Петроградська Мадонна") за всіма ознаками відповідає історичній дійсності Петрограда революційних років. Божа Матір з немовлям є водночас і свідком, і співучасницею подій та явищ. Відбувається своєрідне іконографічне осучаснення іконописного образу. У М. Бойчука, навпаки, сучасність набуває іконізованого вигляду, об'єкт стилізації, матеріал формотворення та образотворення наповнює суб'єкт стилізації своєю змістовною сутністю. У цьому сенсі творчість М. Бойчука ближча до творчості Дерена та Руо, ніж до Петрова-Водкіна. Однак зазначимо ще раз, ані М. Бойчук, ані Петров-Водкін не займалися формальним стилізаторством під архаїку та старовину, як, наприклад, Білібін, Реріх і деякі інші художники, близькі до "Мира искусства", котрі подавали старовину в дещо театралізованому вигляді.

Творчість учнів і послідовників М. Бойчука, представників його школи значно збагатила українське та європейське мистецтво. Якщо сам М. Бойчук був передусім художником-монументалістом, то такі його учні, як В. Седляр, І. Падалка, К. Гвоздик, М. Шехтман, М. Рокицький, А. Іванова, О. Павленко, Т. Бойчук, О. Бізюков, С. Налепинська-Бойчук, відомі ще своїми творами станкового живопису і графіки. Новий своєрідний тип станкової картини щодо образної мови, іконографії та своєрідності бачення сучасних подій і явищ створили В. Седляр ("Біля сільгоспмашини", "Портрет Оксани Павленко"), І. Падалка ("Портрет дівчини", "Жіночий портрет"), М. Шехтман ("Мати", "Погромлені", "Переселенці"), О. Павленко ("Дівчина з яблуками"), Т. Бойчук ("Торговки насінням", "Жінки біля яблуні"). Всі ці твори з'явилися протягом 1917 — 1920-х рр. Як уже згадувалося, сфера примітивізму в них певною мірою обмежена, послаблена за рахунок посилення культурно-традиційних асоціацій; у деяких роботах помірний конструктивізм сполучається із по-своєму інтерпретованим кубізмом, що, зрештою, сприяє посиленню елементів примі-



Я. Музика. Портрет композитора Богдани Філєц. 1967.



Е. Котков. Портрет С. Параджанова. 1965.

тивізму. В галузі графіки плідно працювали С. Налепинська-Бойчук, О. Павленко, І. Падалка.

Має відношення до примітивізму і мистецтво *Олександра Архипенка* (1887—1964), яке набуло значного розголосу в світі, вплинуло і нині продовжує впливати на світовий авангард, зокрема у скульптурі та живописі. Однак його примітивізм зовсім інший, ніж у М. Бойчука. Він є субстанцією (народна іграшка, африканська маска, скульптура північноамериканських індіанців), яка містить у собі основи початкового виділення дотично "осмисленої" матеріальної форми із хаотичного середовища первісних уявлень.

По-різному склалися творчі та життєві долі Бойчука й Архипенка. Бойчук був захоплений ідеєю колективізму в творчості, найвищою мистецькою цінністю вважав традиції візантійських, давньоруських та європейських майстрів Середньовіччя і раннього Відродження. Звідси — певний раціоналізм його мистецтва, представників бойчуківської школи.

Натомість Архипенко підносив індивідуальне та особисте начала, експериментував залежно від поставлених перед собою завдань, руйнував традиції, цілком ігнорував надбання старовинних шкіл або використовував лише окремі їхні форми, прийоми, риси. Основою його творчості є концепції релятивістського та метафізичного характеру. Він, можна сказати, цілком реалізував себе як митець, як художник-мислитель, авангардист-першовідкривач. Для цього Архипенкові необхідно було виїхати на Захід, полишити консервативну тогочасну Російську імперію, поринути у вир мінливо динамічного європейського художнього життя. Він так і не повернувся на землю своїх батьків, не повірив революційним лозунгам і закликам більшовиків.

О. Орябинський. Сонце. 1961.

М. Бойчук, як відомо, лише незначною мірою реалізував свій творчий потенціал; мистецтво його пов'язане з Україною і революцією, оскільки лише на цій землі та в умовах глибоких соціальних змін і перетворень було можливим здійснення його художніх планів та творчих задумів.

Однак, попри відмінності характерів, особистої вдачі, образного бачення, творчих настанов, цих художників зближує тенденція до образних узагальнень, до надання творам символіко-метафоричного сенсу, властивого українському поетично-пісенному та образотворчому фольклору. Тому, на нашу думку, у творах М. Бойчука та живопису, графіці й кольорових рельєфах Архипенка є дещо спільне щодо ритмо-пластичної організації ліній і кольорових плям, площинності постатей і речей, лаконічності форм. Зрештою, певний космологізм, який по-

І. Григор'єв. Прогулянка. 1963.

ходить від давніх фольклорних витоків, є основою образних структур багатьох творів М. Бойчука та О. Архипенка.

Втім якщо М. Бойчук у своїй творчості тримався осторонь авангарду, хоча й використовував окремі прийоми та елементи авангардистських шкіл і течій, то О. Архипенко, як уже зазначалося, був переконаним і послідовним авангардистом. Він належав до тієї когорти новаторів, творча доля яких склалася більш-менш вдало (Пікассо, Матісс, Бринкуші, Дерен, Барлах), визнання яким забезпечили художники-попередники, що значний час вважалися ізгоями в мистецтві й суспільному житті. Та поступово західноєвропейська і американська публіка, навіть її обивательська частина, засвоїла "антиестетизм" авангардистів, прийняла правила їхньої гри. Тепер неочікуване та "дике" входять у розряд нормативних установок позитивного сприйняття і прийняття творів. Саме Архипенко був одним із перших авангардистів, кому вдалося приручити публіку, примусити культурні шари суспільства з пієтетом ставитися до себе і своєї творчості. Зазначимо, що в Україні, особливо після 1917 р., його успіхи були б значно скромнішими, а в подальшому митця могла б спіткати доля М. Бойчука.

Народився Архипенко у Києві. Батько його працював інженером-механіком у Київському університеті, тому одне з перших мистецьких вражень майбутнього скульптора пов'язане з кам'яною бабою, яка стояла в університетському саду (нині ця половецька статуя XII—XIII ст. стоїть перед фасадом Національного художнього музею). «Це була сувора, похмура брила з невиразною подобою людської постаті. Була вона півтора метра заввишки і називалася "Чоловік". Добре пам'ятаю, як я вилазив на неї, коли був хлопчиком. І я, і мої товариші наважувалися навіть сідати їй на голову. Або кидати в неї камінням. Зате ввечері, коли браму зачиняли й сад порожнів, я лякався її і обминав десятою дорогою. Вона була якась таємнича і страшна. Простота цієї похмурої брили також вплинула на мою уяву» [12].

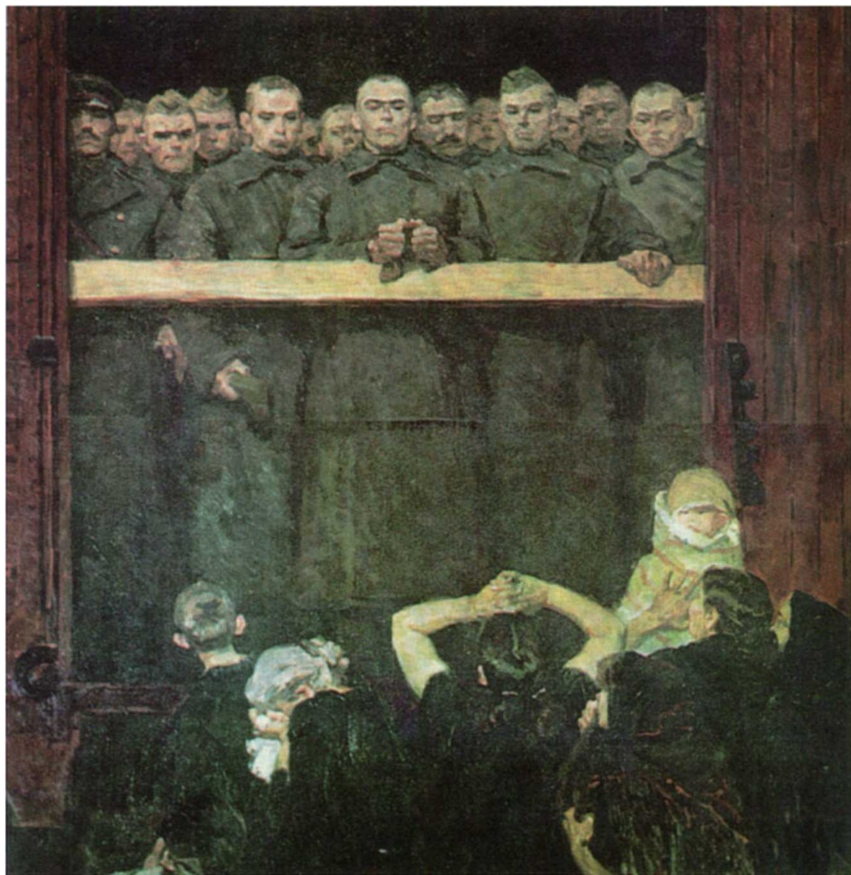
[12] *Архипенко О.* Про себе // Всесвіт. — 1968. — № 1.

І. Григор'єв. Гітарист. 1968.

Статуя, про яку згадує Архипенко, хоч і була створена на початку другого тисячоліття, однак стадіально є досить давнім "примітивним" антропоморфним образом. Дотичне та візуальне пізнання її форм Архипенком-дитиною, напевне, в подальшому позначилося на творчості Архипенка-скульптора, принаймні на одному з її напрямів. Є в нього чимало масивних скульптур зі слабко розчленованими формами ("Жінка", 1909; "Мати і дитя", 1910; "Жінка і Кіт", 1910; "Жінка, яка сидить", 1911; "Жінка в купелі", 1912; "Торс у просторі", 1936; "Друзі", 1933; "Сидяча фігура", 1936 та ін.) або таких, в яких принцип симетрії виступає як семантичний фактор ("Бесіда", 1936; "Релігійний мотив", 1948; "Королева", 1954; "Статуя на алюмінієвому п'єдесталі", 1957 та ін.). В образній основі цих творів — частка ритмопластичної моделі кам'яної баби, а також реліктових форм української народної іграшки з глини, дерева, трави, соломи, яка у минулому була обрядовим атрибутом, ритуальною скульптурою або виконувала захисні функції. Ці давні статично-симетричні, слабко розчленовані або не розчленовані форми мають витоки у глибинах докольорового, може й довізуальноого, осягнення простору (середовища) шляхом певної організації маси матеріалу. Тобто це дотиковий спосіб, який передував зоровому і був орієнтований на вираження найпростішого серед людських природних відчуттів — "загального почуття". Воно властиве як людині родового устрою, так і сучасній людині, хоча й не має окремого органа для сприйняття. "Дотичність подібна... і до загального почуття, та орган її — не все тіло, а лише його поверхня, особливо ті місця, де, як в пучках пальців і в губах, найбільше нервових закінчень" [13].

Саме початком формування уяви про середовище було дотичне виділення найпростіших, слабко розчленованих, компактних форм (оформленої маси матеріалу) із неосяжної, позбавленої форм первісної реальності. Така "примітивна" пластика характерна для деяких ритуальних масок, сакральних африканських

[13] *Потебня А.А.* Эстетика и поэтика. — Москва, 1976. — С. 85.



О. Лопухов. Війна. 1969.

статуеток, дуже давніх антропоморфних і зооморфних зображень, які й нині фігурують як народна іграшка.

Ті форми, які народжуються, коли світ осягають дотиками і розчленовують "первісний хаос вражень", є виявленням родового інкорпорованого мислення, для якого фактично не існує суттєвих і несуттєвих ознак, розмиті різниці між предметом і його ознаками. Це мислення також не розрізняє сутності та явища, "переносить функції сутності на світ явищ..." [14]. Форми, виділені шляхом контактно-дійового освоєння просторово-предметного середовища, є в творчості Архипенка певними символічними і метафоричними образами; в семантичному ж аспекті вони найбільш близькі до народної іграшки та її сакральних прообразів — тотему або фетишу.

Одночасна поява в мистецтві XX ст. примітиву й авангарду свідчить про пробудження в сучасній людині тих давніх родових чинників сприйняття і переживання світу, дійсності, які доти дрімали, перебуваючи у сферах підсвідомості.

Це висловлювання, може, дещо прямолінійне, певною мірою й некоректне, та, попри все, саме на цю думку наштовхує характер нової людської формотворчості, нових пошуків та експериментів митців, які чутливо вловлюють прихований, "підземний" перебіг подій, пе-

[14] *Лосев А.Ф.* Знак. Символ. Миф. — Москва, 1982. — С. 250—251.

редбачають у своїй творчості настання переламних часів у житті людства.

Творчість Архипенка є одним із таких передбачень. Він не тільки узагальнює, а й розчленовує форми, всіляко їх деформує, вигинає, вгинає, робить отвори, вводить колір, світло, і отже, від колективно-родового дотичного осягнення форми та освоєння просторово-середовищного її вмісту, просувається до індивідуального та суб'єктивно-особистісного бачення світу, його сприйняття. Архипенкові скульптури жінок, які сидять, стоять, йдуть, танцюють, напівлежать, нахиляються, відхиляються, жіночі торси у горизонтальному, вертикальному положенні — це певні явища і водночас їх символи, образи реальних та удаваних об'єктів, культурно-історичні події. Формальні відмінності зображених постатей — відмінності подієво-станового характеру, елемент умовності й деформації набуває в них змістового значення. Твори Архипенка, в яких формозміст, що суперечить натурі, є певною стильовою домінантою, впливають на динамічний стан організму людини, співвідносяться з її генетичною пам'яттю. Якщо естетика реалістичних творів заснована на наслідуванні певних реально природних зразків, наближення до яких передбачене позитивною психологічною установкою і викликає позитивні емоції, то естетика творів умовно-деформованого характеру — в їх апелюванні до генетичного бачення і сприйняття простих та складних форм, до еволюційних і мутаційних змін у цьому баченні й сприйнятті. Тут зливаються елементи естетизму і антиестетизму, відраза й неприйняття мають бути переможені семантикою смислової закономірності. На практиці ж новаторство авангардистів, особливо в перші десятиріччя їх творчої діяльності, нерідко викликало нерозуміння, заперечення, відразу.

В. Чеканюк. За волю. 1967.

Архипенко є також теоретиком авангарду. В своїх працях він з філософських позицій визначає сенс і мету авангардистських експериментів із формою, засуджує натуралізм та фотореалізм у мистецтві, доводить закономірний логічний характер авангардистських узагальнень, відсторонень і деформацій як з точки зору еволюції, історичного розвитку самого мистецтва, так і тих внутрішніх процесів, які визначають характер формотворення в природі, з її органічними й неорганічними сферами, земним і космічним світами. На думку Архипенка, воля, інтелект та інтуїція є най-

К. Звіринський. Дрібниці. 1960-ті рр.

важливішими чинниками творчості, яка може розглядатися як індивідуальна релігія та бути "матеріальним і духовним виявом контакту із Всесвітом" [15].

Архипенко випробував фактично всі нині відомі способи формотворення. В розмаїтій його творчості постійним принципом фактично залишався принцип стилістичних перетворень людського тіла. Основи цих перетворень скульптор вбачав у народній антропоморфній іграшці, в мистецтві стародавнього Єгипту, Індії, європейської готики, африканської скульптури тощо.

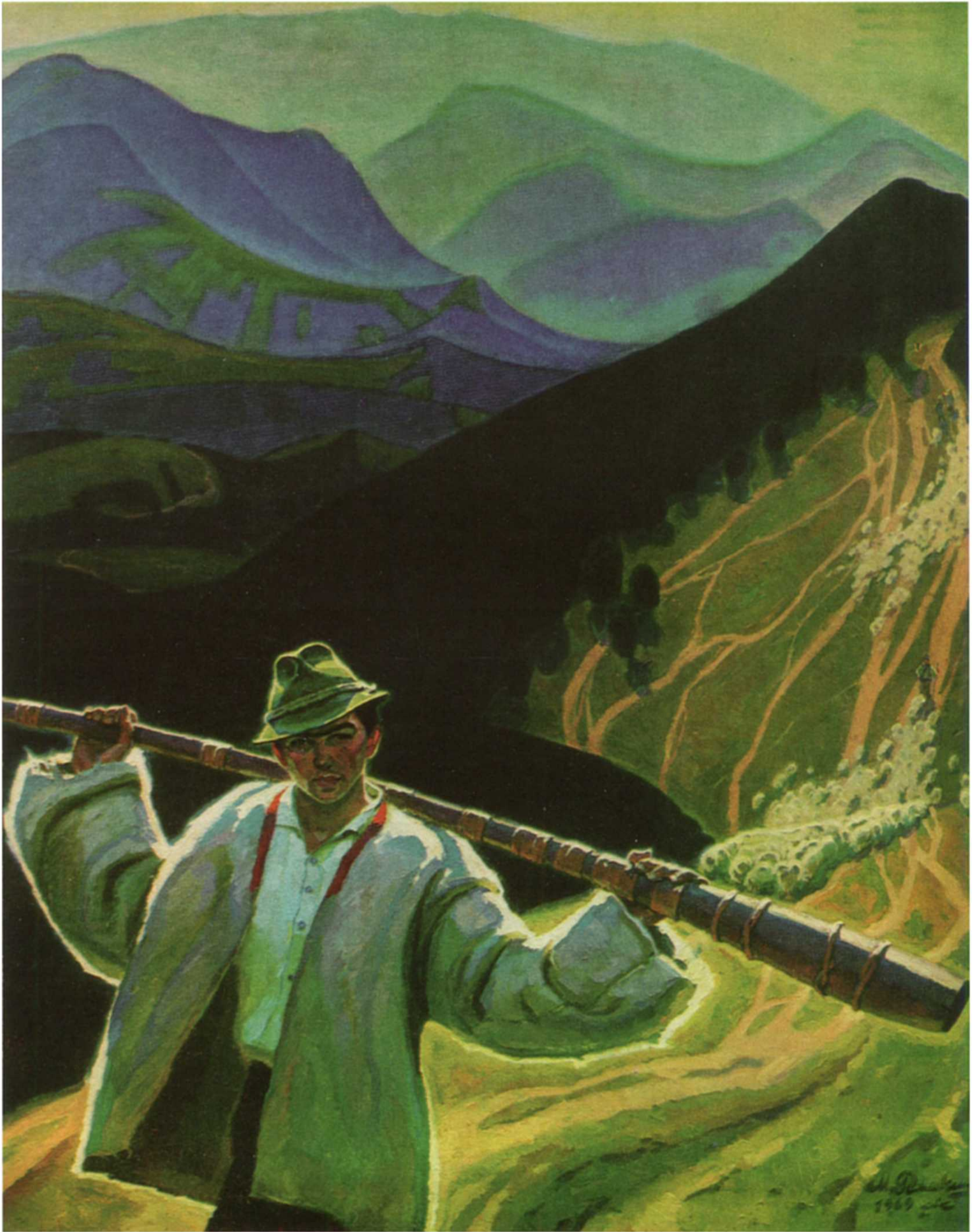
Як уже зазначалося, наближеність до фольклору — одна з родових ознак авангарду, лише наближеність, а не повне злиття. Характер стилізації, деформації реальних форм у них різний. Деформація, відхилення від природних форм у фольклорі має характер узагальнення, мета якого — колективне впізнання об'єкта в його родовій умовно-образній сутності. Ідея деформації авангарду частково містить у собі ці засади, однак призначення деформації інше — довести творчу рівнозначність мистецтва і природи, показати самоцінність художнього образу та відділеність його від візуального образу реальної моделі.

Основою авангардизму Архипенка є наближення до природи як джерела творчої енергії. Протягом свого творчого життя він займався як статичним, імітаційним мистецтвом, так і таким, що було процесом трансформацій і перегрупувань форми та елементів природи. У цьому сенсі його творчість далека від формалізму або зовнішнього стилізаторства. "Якість моєї творчості не можна вимірювати рівнем її абстрагованості або консерватизму, її геометричною кутастістю чи кривизною; її можна вимірювати тільки загальним співвідношенням між змістом і розмаїттям його виражень. Мої давні роботи містять елементи новизни, а нові — елементи традиції... З власного досвіду мені відомо, що твір мистецтва, який має справжній духовний зміст, не боїться критики і переживає її" [16].

Єдність матерії та духу, суперечність між ними, тимчасова згода і вічне протиборство, постійна згода і тимчасове протиборство — ось ті проблеми, які визна-

[15] *Архипенко О.* Теоретичні нотатки // Хроніка-2000. — 1993. — Вип. 5 (7). — С. 208.

[16] Там само. — С. 219.



*М. Романишин. Пастух.
1969.*

С. Григор'єв. Мати. 1970.

М. Глущенко. Пейзаж. 1960-ті рр.

чають основу і суть як творчості Архипенка, так і всього авангарду. "Дух спрямовує глядача до метафізичних джерел і звільняє форми від того, щоб бути тільки матерією... Я дійшов висновку, що духовна сила твору мистецтва походить здебільшого із сфери метафізики і що найбільша складність полягає в зображенні співвідношення абстрактного з матеріальною реальністю..." [17].

У творчості Архипенка, в його теоретичних побудовах і концепціях — ключ до розуміння авангарду, завдань та принципів цього явища. Не будучи фор-

[17] Там само. — С. 228.

малістом, розуміючи форму як виявлення буттєвої сутності матеріалу, митець значний час приділяв експериментам з нею, роздумам над її природою, змістом, значенням. У зв'язку з цим особливо цікавими видаються його тези про розчленування форми, її дематеріалізацію: "Крім конкретизації абстрактного, я користуюсь і зворотним процесом: дематеріалізацією конкретної форми. Я досягаю цього, перетворюючи її на символіку... Створюючи форми, будь-яка людина неминуче застосовує не тільки інтелект, але і все, що складає її цілісність, з землі, води і космосу... Ретельний аналіз ясно демонструє, як ми щодня підсвідомо пов'язані з безліччю форм значно більшою мірою, ніж із звуками та кольорами. Форми мають витоки і сховище в царині всесвітнього творчого розуму..."[18]. Експериментальна творча праця з формами, роздуми над ними привели Архипенка до сприйняття їх в дусі метафізики та визнання їх певної релятивності. Це дозволило художникові сформулювати своє творче кредо: "Причиною й поштовхом до творчості стає якраз не присутність, а радше відсутність чогось... Після експериментів з формами, що замінювали реальність, яку я пам'ятав, у мене виникла ясна концепція матеріальності форм неіснування. Це не утопія, це одна з найважливіших психологічних умов творчості... ідея матеріальності неіснування не завжди походить від позитивного знання про конкретний, але відсутній об'єкт... Через закони асоціативного зв'язку або трансмутації людина може опинитися перед предметом, якого вона в житті ніколи не бачила, і відчути, ніби вона давно з ним знайома"[19].

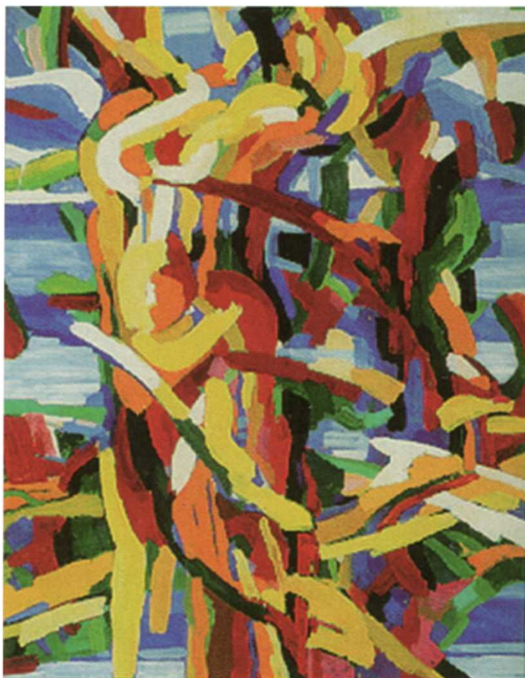
"Матеріальність форм неіснування" — це концепція осмислення форми як просторового утворення, коли "скульптура починається там, де простір оточує матеріал. Тоді вже матеріал стає

В. Задорожний. Маруся Чурай. 1970-ті рр.

облямівкою навколо ділянки простору... У мистецтві проблема простору не менш важлива у духовному плані, ніж форма матерії, бо він стає символом... відбитком того, чого зараз нема, і творчо реконструює те, що є в нашій пам'яті"[20].

Ідея адекватності матеріальної форми і форми просторової порожнечі

[18] Там само.
[19] Там само. — С. 244.
[20] Там само. — С. 246—247.



Г. Гавриленко. Композиція. 1970-ті рр.

В. Григоров. Жінки. 1970-ті рр.

близька до даоських ідей Лао-Цзи (604—531 рр. до н. е.). Це підкреслює сам Архипенко. Авангард у своїй концептуальній основі близький до фольклору, примітиву як свого національного, так й інших народів, а за деякими своїми концепціями та практичними прийомами їх втілення близький до окремих стародавніх східних шкіл і напрямів, в основі яких — своєрідні й глибокі світоглядні та естетичні концепції. Зокрема, однією з них є концепція "великої порожнечі" Сюй Вень-Чжана, а також концепція наявності у творі такого обширу, ніби немає Землі, й такої заповненості, ніби немає неба [21]. Саме принципи творчості представників авангарду більше, ніж інших шкіл і течій, відповідають вимогам старих східних (китайських) майстрів: "Свободи від законів не може бути, проте тим більше не можна обмежуватися лише дотриманням законів... Осягнення суті законів веде до визволення від них" [22].

У творчості Архипенка є чимало елементів українського фольклору, народного образотворчого мистецтва. Вони — в самих принципах творення, в етногенетиці кольорів та їх сполучень, у компактних, лаконічних, слабо розчленованих формах, підказаних народною іграшкою, в окремих орнаментальних витинанкових та килимових принципах розробки "внутрішнього" простору скульптури та живопису. Однак і світовий фольклор з його архетипами та універсаліями, і європейський авангард, і мистецтво стародавніх цивілізацій входять в основу творчості Архипенка. Він, подаючи зображення людських (жіночих)

[21] Слово о живописи из сада с горчичное зерно. — Москва, 1969. — С. 42.

[22] Там само. — С. 28.

С. Пустовойт. В майстерні. 1972.

постатей чи в нерозчленовано-цілісному, чи в розчленовано-схематизованому вигляді, виділяючи їх конструктивно-пластичну основу, усвідомлює свою рівнозначність із твірними силами природи, відчуває свою причетність до загальної космічно-земної ідеї творення.

Казимир Малевич (1879—1935), як і О. Архипенко, народився в Києві, хоча був майже на 10 років старший за нього, як художник сформувався пізніше, своє місце у світовому мистецтві зайняв, уже досягши цілком зрілого віку. Малевич, мабуть, найбільш фольклорний, найбільш близький до народного примітиву представник українського авангарду. В його творчості факт біографії, чинник зовнішніх вражень (місцевість, ландшафт, люди, характер їхньої праці, одяг тощо) важать досить багато, значно більше, ніж, наприклад, у творчості Архипенка.

М. Гайдеггер у праці "Час і буття", довівши, що в різні часи різні філософи (Платон, Арістотель, Кант, Гегель, Ніцше) по-різному розуміли, що таке "буття", зазначає, що це "не випадково висунуті вчення, а слова самого буття у відповідь на звернення, слова, які буття виливає із самого себе..." Отже, цим самим, продовжує філософ, буття "розкривається мисленню зі всією епохальною повнотою своїх змін" [23]. Думається, що "словами" самого буття на щаблі нових (епохальних) змін є відкриття Малевича у живопису та філософських трактатах, зокрема у трактаті "Супрематизм. Світ як безпредметність, або Вічний спокій", один із розділів якого ("гершензонівський розділ") був випущений у світ як окремий трактат "Бога не скинуто", відомий у європейсько-американських філософських колах.

"Все те, — зазначає К. Малевич, — що через мислення як засіб роз-мислення, роз-криваючий дійсне (дійснісне), вміюче роз-ділити дійсне від недійсного і, отже, показати людині той чи інший предмет в його точності й дійсності, — є

[23] *Хайдеггер М.* Разговор на проселочной дороге. — Москва, 1991. — С. 87.

Г. Неледва. Майстри. 1974.

абсурдом. Насправді бачимо завжди те, що не можемо ніколи дійсно пізнати і бачити" [24]. Це положення — кредо художника-філософа, згідно з яким, лише авангард, зокрема супрематизм та його формула-символ чорний квадрат як фактор, так би мовити, вбачаючого небачення, може репрезентувати дійсну сутність нового живопису. Адже все, що ми бачимо так званим буденним поглядом, насправді не є таким, яким воно нам бачиться, тобто є вихопленим із контексту присутнісно-данісної буттєвості. Людина в даному разі мислиться як субстанційно екзистенційний суб'єкт, який в онтологічному плані є більше або радше незрячий, ніж зрячий. За Гайдеггером: "Незрячість суб'єкта конгруентна самовисвічуванню просвітів Буття" [25].

Пропагуючи супрематизм (від лат. "вищий"), Малевич у статті "Форма, колір і відчуття" зазначає: "Досі здавалося, що життя як сукупність різних явищ природи і людських речей, і самих відносин людей між собою є єдиною формою для вираження або зображення їх у художньому відтворенні на полотні у вигляді творів, і в цьому полягає мистецтво. Така точка зору може геть знищити мистецтво відчуттів" [26]. У супрематизмі, на думку Малевича, вирішальне значення мають динамічна напруга та контраст, тим часом колір і форма відокремлені одне від одного. "Кольорові плями виступають як колірні контрасти. Так що в цьому випадку колір і те, що ми називаємо формою, не є обов'язковими. Ось чому супрематизм ми маємо не розглядати, а лише відчувати виражені в нім відчуття динаміки, статики тощо" [27].

Авангард заснований на принципах особистісно-вольових, інтуїтивістських пропозицій художника-творця. "Словами" самого буття у відповідь на звернення стало відкриття на початку XX ст. підсвідомості та її значення у життєвотворчій діяльності людини, запровадження принципів деформації та не-

[24] *Малевич К.* Черный квадрат. — Санкт-Петербург, 2001. — С. 145—146.

[25] *Хайдеггер М.* Мысли. Постулаты. Афоризмы. Философские интерпретации. Тезисы. — Минск, 1998. — С. 231.

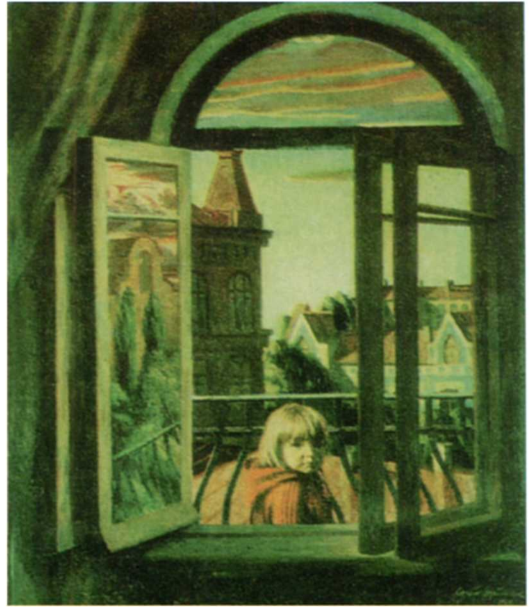
[26] *Малевич К.* Указ. соч. — С. 96.

[27] Там само. — С. 97.

фігуративності в образотворчому мистецтві, відкриття просторово-смислової далечини у слові тощо. Все це стало можливим внаслідок значного посилення творчого індивідуалізму і суб'єктивізму, які, однак, живляться соками давнього родового колективізму в "пригадуваних" образах-архетипах. Щодо цього українське середовище з його могутнім фольклором було сприятливим для розвитку нових авангардистських течій і напрямів. Недарма з Україною біографічно й творчо пов'язані такі велетні світового авангарду, як В. Кандинський, В. Хлєбников, О. Архипенко, К. Малевич.

Свого часу В. Кандинський зазначав, що в його творчому зростанні, художній переорієнтації значну роль відіграли російський лубок, народна картина, інтер'єри селянських хат, розписані розлогим орнаментом предмети побуту. Ще більше значення мало українське народне мистецтво для творчості Малевича, оскільки з цим мистецтвом він був органічно злитий, починаючи від наймолодших років. Український фольклор цілком природно посів значне місце у його авангардистських новаціях, будучи однією з домінант, які формували світогляд художника.

К. Малевич народився у польсько-українській родині та до 16 років мешкав у селах України (Поділля, Сіверщина, Слобожанщина), де його батько працював на цукроварнях. Мабуть, це є причиною досить пізнього набуття Малевичем творчої самостійності, відкриття свого художнього світу. Втім як пояснити ту стрімкість, з якою відкритий і теоретично обгрунтований ним супрематизм став одним із провідних та визнаних у світі художніх напрямів, явищ? Та перш ніж досягти супрематизму, Малевич послідовно проходить усі стадії, опановує всі тенденції євро-

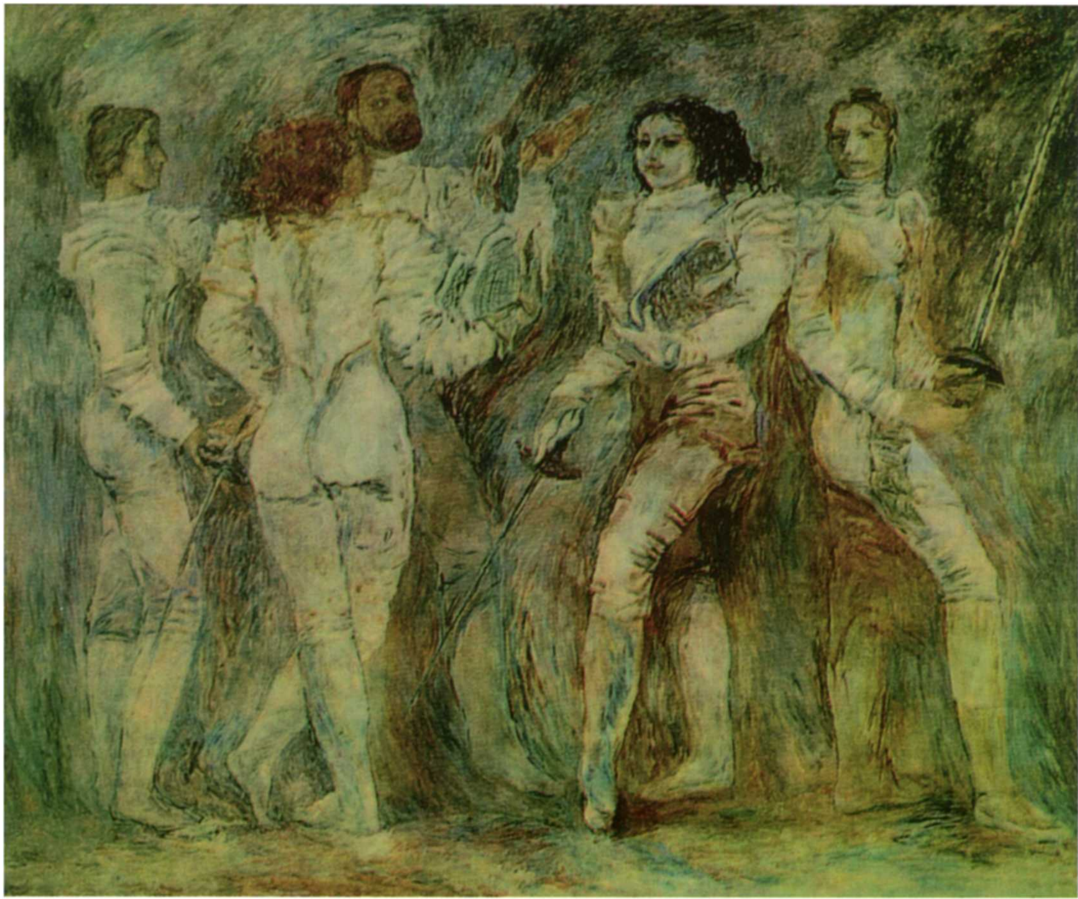


С. Одайник. Літо. 1978.

пейського мистецтва кінця XIX — початку XX ст.: імпресіонізм, модерн, фовізм, кубізм, футуризм, примітивізм. Його твори кубістичного характеру анітрохи не програють від порівняння з творами Пікассо, Леже, Брака, а примітивістські студії — зі студіями Гончарової та Ларіонова.

Чорний квадрат Малевича є, мабуть, найбільш значущим символом мистецтва XX ст. У ньому поєднані логіка та алогізм, гранична лаконічність і безмежна багатозначність. Вже кілька поколінь мистецтвознавців та художників намагаються розгадати секрет цього феноменального явища, розглядаючи його як "першоелемент живопису, як певну формулу почуття — універсального почуття безпредметності, всеосяжності і космічності буття" [28]; або як образ виявлення

[28] *Сарабьянов Д.В.* Новейшие течения в русской живописи предреволюционного десятилетия (Россия и Запад) // Советское искусствознание, 80. — Москва, 1981. — № 1. — С. 153.



З. Лерман. Фехтувальниці. 1978.

"сингулярності простору і часу" та як генетичну бруньку, "з котрої має розкритися квітка життя — наїв" [29].

Однак сам Малевич, імовірно, вважав чорний квадрат елементом системи архетипів, яку в поєднанні з ним утворюють чорне коло і чорний хрест. Саме ці три фігури, за Юнгом—Аверинцевим, — найдавніші архетипи [30]. У чорно-білій і біло-чорній подачах Малевича в експозиціях виставок вони утворювали щось подібне до дискурсивного ряду "синтагм" родової легенди, модифікованого ряду посторнаментальних форм. Квадрат, коло і хрест Малевича — фігури, розакцентовані відносно вертикально-горизонтальних векторів, що споріднює його мистецтво із всеохопним простором легенди. Чорне в білому — весняний образ білої хати і чорної ріллі — онтологічне явище творчого спокою з міріадами метаморфоз по той бік непрозорого екрану.

Мистецтво Малевича замішане на фольклорній творчості, його модернізм запліднений і піднесений пієтетом перед

[29] *Пацюков В.* Потерянный и необретенный рай // Декоративное искусство. — 1993. — № 1/2. — С. 31.

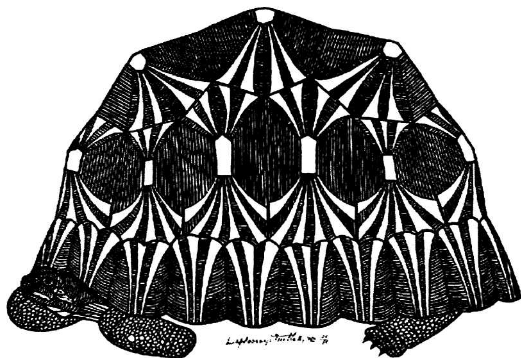
[30] *Аверинцев С.* Аналитическая психология К.-Г. Юнга // Вопросы литературы. — 1970. — № 3. — С. 138.

народним мистецтвом. Етнографічні риси, а також елементи іконопису (площинно-барвистий іконний супрематизм) найвиразніше проступають у творах зрілого періоду, коли чорні й білі космологічні знаки митця (квадрат, коло, хрест) вибухнули справжнім багатоцвіттям.

Вже зазначалося, що Малевич був добре обізнаний зі світовим авангардом, а у своїй творчості фактично повторив всі етапи його розвитку. Отже, народне мистецтво не є єдиним або вирішальним чинником його творчого становлення. Але, розглядаючи творчість Архипенка, ми, здається, переконалися в тому, що модернізм і народне мистецтво десь-таки перетинаються, навіть більше — зливаються чи то у темних глибинах, чи то на осяйних височинах духовно-творчих процесів. І модернізм Малевича, і народне традиційне мистецтво — надбуденні, космологічні та святково-буттєві у своїх засадах.

У супрематичних композиціях незаймана чистота й енергія у суто геометричних формах вивищується над прозою повсякдення. Покладена в основу супрематизму ідея очищення мистецтва від утилітарних зображально-предметних образів для вираження чистої духовності багато в чому збігалася з ідеєю народного орнаменту з його аскетичною геометрією — колами, хрестами, квадратами, трикутниками, ромбами тощо на рушниках, сорочках, писанках, стінах хат і комор у селах Поділля, Слобожанщини, Київщини.

Особливо виразний зв'язок Малевича з народним мистецтвом у роботах перехідного періоду — від кубізму до супрематизму. Це твори 1912—1913 рр. "Дроворуб", "Селянка з коромислом і дитиною", "У церкві", "Село взимку", "Селянка" та ін. Їх кубізм барвистий, позбавлений звичної кутастості та різних зламів, натомість позначений циліндрично-обсяжною округлістю; він, набуваючи ознак примітиву, примітивізму, вже містить у собі елементи супрематизму. Зображені людські постаті, речі, предмети своєю циліндрично-обсяжною пластикою, слабкою розчленованістю, приземкувато-компактним виглядом близькі до народної глиняної іграшки — фарбованих коней, баранів, птахів-свищиків, до глиняних ляльок, які називалися "куми", "баришні", "свахи", "наречені", а також до таких гончарських посудин, як глечики, тиквачі, кубушки. Звичайно, ці зв'язки та аналогії побічні, асоціативні, але на користь їх реальності свідчить також тематика творів, винятково селянська, яка зрештою надала мистецтву Малевича характеру буттєвості.



Я. Гніздовський. Черепаха. 1970-ті рр.

У пізніх фігуративних (постсупрематичних) працях художника (починаючи з 1928 р., коли Малевич значний час перебував у Києві) постаті селян уже вміщені в умовний небесно-земний простір. Вони дещо видовжені, здебільшого позбавлені рук та рис обличчя і тому схожі на селянських ляльок з тканини, соломи, трави, які й дотепер зберігають певні властивості обрядових атрибутів. Кубізм і примітивізм у цих творах набувають характеру властивої саме для творчості Малевича умовно-декоративної площинності, близької до мальовни-

чо-графічної поетики українського рядна і настінних селянських розписів.

З автобіографії, написаної незадовго до смерті, дізнаємося про подробиці життя Малевича у селі, про його любов до органічного "буттєвого" життя селян, їхнього побуту, праці, одягу, мистецтва. Саме останні десятиріччя XIX ст., коли він жив у селах Поділля і Слобожанщини, позначені стрімким піднесенням народної культури, мистецтва, видовою фольклорною активністю. У селах Ямпільського повіту, де минуло майже все дитинство художника (до 12 років), дуже популярним був орнаментальний настінний розпис. Розмальовували печі, внутрішні та зовнішні стіни хат, повітки. І не лише "мотивним" орнаментом, а й найархаїчнішими формами — кольоровими смугами, підведенням, крапками. Саме українська селянська хата, білостінна мазанка, з якою "спілкувався" Малевич на Поділлі (до 1890 р.) і на Харківщині (Пархомівка, Білопілля — до 1893 р.), де також був поширений настінний розпис, відіграла помітну роль в його супрематичній і посткубістичній творчості.

Пам'ять про художній світ хати-мазанки була важливим емоційним і естетичним чинником творчого становлення Малевича. Особливе значення мала вона для втілення ідеї космізму, яка його цілком захопила. "Супрематичне полотно зображує білий простір, а не синій. Причина ясна: синє не віддає реального уявлення безконечності" [31]. Такий погляд на нескінченне, космічне є природним для людини, першими художніми враженнями якої були селянські розписи на білій печі й білих стінах хати, а першими художніми вправами — розмальовування тих стін, тієї печі. Це народне мистецтво Малевич згадував навіть на схилі віку, зокрема барвистий, візерунчастий селянський одяг і розпис домівок [32].

Вплив українського селянського мистецтва з його площинно-декоративними принципами зображення та геометризованими образами природних об'єктів відчувається у своєрідності кубістичних і футуристичних творів Малевича і, зрештою, відіграє значну роль у його супрематичних прозріннях. Насамперед це стосується космологічних чорних квадрата, кола, хреста — образів-знаків, генетично пов'язаних із фольклорною селянською архаїкою. Їх Малевич хоч і створював нарізно, однак виставляв завжди разом. Також знаменно, що свій "Червоний квадрат" 1915 р. він схарактеризував як "живописний реалізм селянки у двох вимірах", зближуючи елітарний абстракціонізм із побутовим народним мистецтвом.

Найчастіше у творах Малевича можна зустріти хрест. Цей знак міцно прив'язаний до української хати, до її фольклорних, обрядових і символічних функцій. Найчастіше у житлах, на одязі та надгробках зображали рівнораменний (грецький) хрест. Саме таким — православним — є знаменитий чорний (так само й білий) хрест Малевича. Головна функція хреста — рятівна. Недарма ж у відомій на Поділлі народній пісні чуємо благання:

Ти, Божий крижу,
не обминай нашу хижу.

На одній із фігуративно-супрематичних картин Малевича зображено чорного селянина (чорне обличчя, чорні руки і ноги) з червоно-чорним хрестом і біло-червоним хрестоподібним мечем. Він босоніж біжить різнобарвними смугами-рівнинами на тлі синього неба. Попри позірно веселий вигляд (яскраві смуги,

[31] *Малевич К.* Супрематизм. — Витебск, 1920. — С. 2.

[32] Всесвіт Малевича з центром у Києві // Україна. — 1988. — № 29.

Е. Гудзенко. Натюрморт з калиною. 1972.

два супрематичні будинки — червоний і білий) цей краєвид дихає пусткою. Це відчуття посилює, надаючи йому трагічного, зловісного відтінку, чорна рухлива істота поміж хрестом і мечем. Каральний меч і рятівний хрест? Чи навпаки? Картина нагадує страшні голодомори 1921 та 1932—1933 рр.

Аналіз багатьох посткубістичних композицій з хрестом, порожнім будинком та безликою людською постаттю, що нагадує ляльку без рук із хрестом на обличчі, показує, що у творчості Малевича хрест як знак та символ захисту і

спасіння, покутної офіри і тріумфу людської богоподібності (супрематичні хрести) поступився перед хрестом надмогильним — фольклорно-містичним символом смерті.

У посткубістичній творчості Малевича київсько-ленінградського періоду (від 1928 р.) простежується різке посилення фольклорних начал. У більшості творів фігурують селяни або в "натуральному" своєму вигляді (кубосупрематично стилізованому), або у вигляді безликих ляльок. На шкіцах тих років селяни (люди-ляльки) зображені з хрестами на обличчях, ногах і руках, деякі несуть хрест розп'яття на плечі, у кількох на обличчі замість хреста зображені труна, серп і молот. Можливо, така активізація фольклорних образів у творчості Малевича пов'язана із трагічними змінами у селянському середовищі, з руйнацією тисячолітніх традицій селянського життя, із занепадом народної культури. До того ж, як уже зазначалося, фольклорна діяльність у 1920-х і на початку 1930-х рр. активізувалася й на селі. Вона проявлялася у масових фольклорно-містичних рухах тих часів, найбільш тривалим і потужним з яких (починаючи з 1923 р.) був рух "Калинівського чуда" на Поділлі.

Фольклорно-містичний рух, пов'язаний із чудесами, охопив і Полтавщину (1928). В легендах, які переповідали люди, передрікалися великі біди для українського селянства, і, на жаль, ті пророцтва збулися повною мірою. У них фігурують важкі колосисті снопи жита, в яких "люди кубляться, наче у крові", а деякі снопи перетворюються на труну, наповнену кров'ю [33].

Труна, хрест і сніп — атрибути, які Малевич використовував найчастіше. Багато його картин та ескізів, створених близько 1930 р. (тоді він часто бував в Україні, працюючи в Київському художньому інституті (КХІ)), можна віднести до пророчих щодо майбутнього українського села. Тож можна припустити, що спалах фольклорної активності селянства і мешканців провінції якимось чином вплинули на творчість Малевича. А з іншого боку, не виключено, що він інтуїтивно передчував трагедію і відтворював її мовою, близькою до фольклорної, користуючись символами підсвідомої психоментальної образності.

Період з 1928 до початку 1930 р. є одним із найплодотворніших у творчості Малевича. Він пов'язаний з Україною: Харковом, Києвом, КХІ, його ректором І. Вроною, професорами Л. Крамаренком, А. Тараном, М. Бойчуком, О. Богомазовим, В. Пальмовим, журналами "Нова генерація" та "Авангард-альманах", їх редакторами М. Семенком і Гео Шкурупієм. У Києві заходами ректора КХІ І. Врони і наркома освіти М. Скрипника для Малевича було створено сприятливі умови. Він викладає на педагогічному факультеті, або, як сам казав, "лікує" студентів від психологічної розгубленості перед складною світовою культурою, від "живописної неврастенії" та "кольоростраху".

Його першим учителем живопису був Пимоненко. Поповнивши зв'язки з Україною, Малевич знов малює синяву неба, чорноту ріллі, червінь зорі, лани — як смугасте рядно, селян і селянок, схожих на половецькі статуї, позбавлених індивідуальних рис, бо ж і природа — це щораз "новий театр видовища, вона, як маска, що приховує свою багатоликість" [34]. Його картина

[33] *Дмитрук Н.* Про чудеса на Полтавщині 1928 р. // Етнографічний вісник. — Київ, 1928. — Кн. 7. — С. 177—178.

[34] *Малевич К.* Спроба визначення залежності між кольором та формою в малярстві // Нова генерація. — 1930. — № 6/7.

С. Голозубов. Ілюстрація до української казки. 1972.

"Жниці" (1928—1929) містить багато алюзій та парафраз пимоненкових картин із босоногими селянками з серпами.

Малевич за життя був визнаний як видатний художник, один із законодавців світового авангарду. Його супрематизм — одне із найвищих досягнень абстрактного мистецтва XX ст. Конструктивізм, який виник в Україні під впливом супрематизму і розвинувся у творчості О. Екстер, А. Петрицького, В. Меллера, В. Єрмилова, також є важливим етапом розвитку світового авангарду. Малевич стояв біля його витоків. Однак сама його творчість не набула б такої значущості як художнє та філософське явище, спосіб світобачення і світорозуміння, якби художник спирався лише на вчене мистецтво, авангард з усіма його надбаннями. Значення творчості Малевича як художнього явища, епохальної культурної події полягала також у зверненості до фольклору, до глибокої та потужної течії "низової" культури, до селянського мистецтва, у проникненні в сутність буття українського селянства.

В автобіографії, підсумовуючи свій творчий досвід, Малевич зазначав: "Я зрозумів селян через ікону, зрозумів їхню подобу не як святих, а простих людей. Я зрозумів і Боттічеллі, і Чімабуе. Чімабуе був мені ближчий, в ньому був дух, який я відчував у селянах. Я собі чітко уявив усю лінію від великого іконописного мистецтва до коників і півників, розмальованих стін, прядок, строїв як лінію селянського мистецтва. Іконописці, сягнувши великої майстерності в техніці, віддавали перевагу антианатомічній правді, поза перспективою, повітряною і лінійною. Колір і форма творилися ними на суто емоційному сприйнятті теми. Я не пішов ані шляхом античним, ані Відродження, ані передвижництва. Я залишився на боці мистецтва селянського і почав малювати картини в примітивному дусі" [35].

Відносно пізня поява на мистецькому ґрунті України імпресіонізму та постімпресіонізму була досить швидко компенсована новаторським мистецтвом цілої плеяди видатних художників. Їх мистецтво порівняно з європейським авангардом нерідко мало випереджальний і законодавчий характер. Стрімкість, з якою українські митці подолали бар'єр провінційності та досягли найвищого рівня в царині авангарду, дивовижна й водночас цілком природна. Адже в активі українських художників була духовність давньоруської та української ікони, народне мистецтво з велетенською вітальною силою його архетипів і образів, а також потужне силове поле українського барокового масиву з його емоційним драматизмом на межі хаосу й порядку, з пульсуючою живописністю в архітектурі, поезії, пластичних мистецтвах.

Першу новаторську виставку "Ланка" в Києві 1908 р. суворо зустрінула публіка і народницька критика. Втім визнання до авангардистів прийшло досить швидко — за два-три роки. Вже 1912 р. київський часопис "Искусство" спокійно публікує статтю про французьких кубістів. А 1914 р. виставки кубофутуристичного об'єднання "Кільце" цілком схвально та кваліфіковано рецензуються на шпальтах українських журналів. Серед членів цього об'єднання були О. Богомазов та О. Екстер — художники, яким судилося посісти помітне місце у світовому авангарді, які були першовідкривачами в живописі та сценографії (експресивний кубізм, кон-

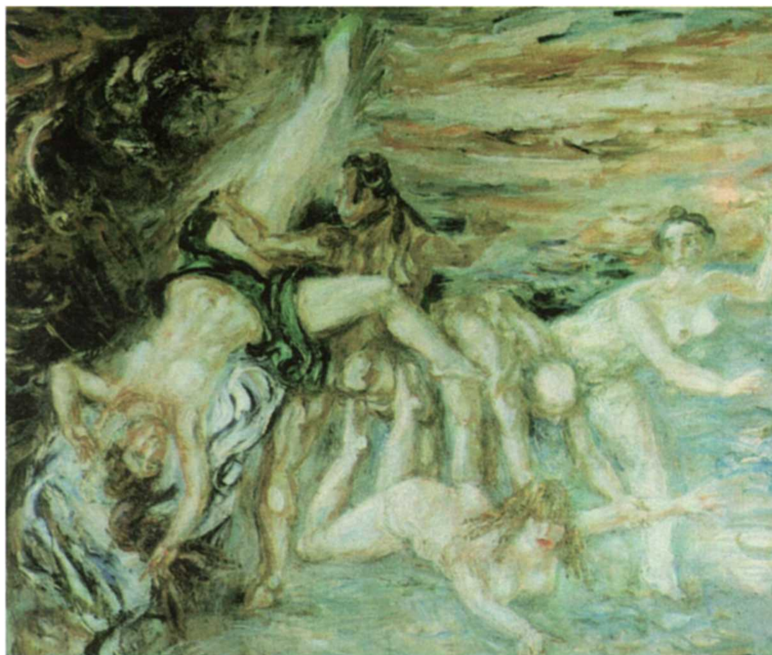
[35] *Малевич К.* Главы из автобиографии // *Харджиев Н.* К истории русского авангарда. — Стокгольм, 1976.

Л. Ястреб. Великий каскад. 1976.

структивізм). Окрім них, видатними представниками українського авангарду в 10—20-х рр. були В. Єрмилов, А. Петрицький, В. Пальмов, К. Редько, О. Хвостенко-Хвостов, І. Кавалерідзе, В. Меллер. Також в Україні починав свій творчий шлях і сформувався як художник О. Тишлер. У його творах і через багато років після переїзду до Москви зберігалося українське декоративно-колористичне начало.

Вище вже йшлося про зближеність українського авангарду з фольклором, про вплив стилю модерн на активізацію українського народного та вченоартистичного мистецтва. Саме такою є специфіка української культури з її контрастами і суперечностями, з різкими переходами від провінційно-хуторянської самоізольованості до вселюдської космологічної субстанції архетипів. Мабуть, феномен авангардистського злету пов'язаний саме з цією "неузгодженістю", яка уможливила співіснування та взаємодію модерну, примітиву і авангарду. Вони переплітались впродовж двох десятиліть (10—20-ті рр.), утворюючи незвичайні комбінації, досягаючи в творчості окремих художників стильового новаторства та образної глибини. Декоративні стилізації М. Жука, необарочна схвильованість О. Новаківського, майже вангогівська полум'яність М. Бурачека, візантинізм "київського" Врубеля — той сецесійно-фовістичний струмінь, який підживлював і стимулював авангардистів. Миттєва реакція О. Екстер, О. Архипенка, Д. та В. Бурлюків, В. Іздебського на кубізм П. Пікассо пояснюється тим, що в Україні вони жили напруженим та інтенсивним художнім життям.

Декоративність великих кольорових площин, силуетна без світлотіні форма, творена бігом незалежної лінії, фовістська перенапруга барв і фактур — з цієї пластичної матерії формувався і примітивізм, і кубоекспресіонізм, і кон-



Ю. Луцкевич. Викрадення. 1992.

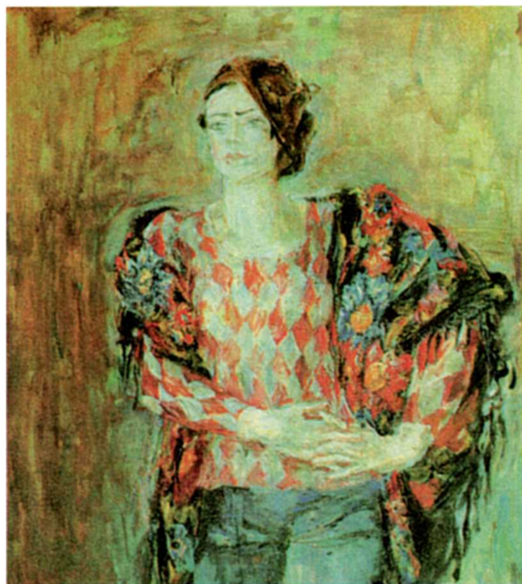
В. Рижих. Київський футбол. 1979.

структивізм. Фольклорні архетипи, народний орнамент з його рудиментарним космологізмом, стиль модерн з його філософією вічного і скороминущого, з його пануванням духовного над біологічним стали основою планетарного супрематизму Малевича і глобального енергетизму Богомазова.

Саме О. Богомазов улітку 1914 р. створив свій чорний квадрат на білому тлі. Створений раніше, ніж квадрат Малевича, він, однак, не набув широкого розголосу, оскільки з'явився в рукописному трактаті, де був поданий "як найбільш викінчена форма". У трактаті "Живопис і елементи (мистецтво живопису)" обґрунтована співтворчість художника і глядача картини, доведена необхідність зображення натури ("оригіналу") у змінено-деформованому вигляді, оскільки метою нового (сучасного) мистецтва є не зображення зовнішнього життя, а перекладення його темпу і ритму на мову живопису, графіки, скульптури. Подібно до того, як спокійне поле психіки виповнюється ритмом ліній і форм об'єкта спостереження, так спокійна картинна площина виповнюється схвильованими лініями й живописними формами, зарядом рухової напруги. На берегах пізнішого рукопису (1915) Богомазов для унаочнення розташовує геометричні абстрактні композиції (ранній навіть за світовими мірками абстракціонізм), де показано, як рухом ліній, форм і кольору художник створює ритми тривожні чи радісні, драматичні чи трагічні, задумливі чи сумовиті [36].

Богомазов тим самим повернув своє мистецтво, в якому подекуди панувала меланхолійно-символістська виснаженість, до магічних витоків — до діонісизму, розкріпачення емоційної сфери, вольових змін психічних станів. Його трактат споріднений з теоретичною роботою В. Кандинського "Про духовне у мистецтві" і книгою Глеза і Метценже "Про кубізм". Однак глибина й логічність цієї праці, в якій поєднані інтуїтивізм Бергсона і діалектика Гегеля, роблять її безприкладною.

Олександр Богомазов (1880—1930) у молоді роки зазнав впливу російського та європейського декадансу, перейшов у мистецтві через натуралізм, імпресіонізм, символізм, захоплювався картинами художників "Голубой розы", прозою і поезією "Золотого руна", творчістю О. Уайльда, С. Пшибишевського, К. Гамсуна. Його власна зріла творчість заснована на абстрактно-геометричному поданні навколишніх реалій; елемент деформації форм та їх кольорово-пластичне перегрупування — один із головних принципів художньої мови Богомазова. Його творчість, яку можна віднести радше до кубоекспресіонізму, ніж до кубофутуризму (хоч елементи останнього в ній теж фігурують), є унікальним явищем в українському і світовому авангарді. Кубізм та експресіонізм у ній подаються в естетизованому вигляді, від чого твори набувають довершено гармонійного характеру, тобто певної змістовності. При цьому, дивля-



Ю. Луцкевич. Іра. 1979.

[36] ЦДАМЛМ України, ф. 360, оп. 4, № 19. Опубліковано: *Nakov A.* Alexandre Bogomazov. — Toulouse, 1991. — С. 143.

А. Левич. Київський похорон. 1976—1988.

чись на них, ми наче споглядаємо процес переходу реального предмета або світу реальних предметів у абстрактно-понятійну умовність. Проте власне перехід до кінця ніколи не здійснюється. Умовне залишається пов'язаним із конкретикою реального, поняття цілком не відривається від предмета, внутрішньої предметної сутності речі. В результаті виникає ефект кольорово-пластичної дійової динаміки в живописі або лінійно-пластичної в графіці. Динамічний рух форм, кольорів, ліній має два напрямки — або з глибини на поверхню, або з поверхні у глибину. Але цей рух не невпинний та всепереможний, як у багатьох абстрактних творах Кандинського. Його уповільнює, а зрештою й частково зупиняє геометризована, кристалізована предметність або її абстрагований образ — та умовність, що зберігає пам'ять про реалії, як мотив або елемент орнаменту "пам'ятає" свій предметний першообраз. Приблизно такий характер мають живописні твори "Композиція динамічна" (1915), "Потяг" (1915), "Кавказ" (1916), "Вірменка" (1916), ще один "Кавказ" (1916) та графічні твори "Хрещатик" (1914), "Пожежа" (1916).

Однак є у Богомазова й чимало робіт, де динаміка бере гору над статикою, рухлива, текуча мить — над непохитною вічністю. Тоді виразнішають кубоекспресіоністські ознаки, образною основою стає елемент предметності, сам предмет, хоч у значно деформованому, "зміщеному" вигляді перетворюється на іконографічний чинник твору. Це ми бачимо в таких картинах, як "Львівська вулиця у Києві" (1914), "Київ. Сінний базар" (1914), "Київ. Гончарка" (1928), "Портрет дочки" (1928), "Тирсоноси" (1929).

Дещо осторонь стоїть серія картин "Пилярі" (1927—1929), в якій панує ма-

жорно-оптимістичний настрій та майже відсутня філософсько-споглядальна відстороненість, наявна навіть у таких "динамічних" творах, як "Київ. Хрещатик" і "Пожежа". У "Пилярах" настрій набуває якостей стану, загальний образ утворюють кольори з їх насиченістю, відкритістю та переривчастістю (інтерференцією), розробленою з математичною точністю. Ці твори у своїй буттєво-космологічній основі торкаються вічного питання сенсу і мети існування людини.

Богомазов з 1922 р. викладав у КХІ. Його теорія "якісних ритмів" і нині актуальна, бо ж стосується закономірностей сприйняття й зображення художником реалій навколишнього життя, а також сприйняття зображеного глядачем.

У 1901—1905 рр. у Київському художньому училищі, одним з викладачів якого був Пимоненко, разом з Богомазовим, Архипенком, Маневичем навчалася *Олександра Екстер* (у дівоцтві Григорович; 1882—1949).

У ранніх живописних творах Богомазова і Екстер відчувався вплив Пимоненка (в основному щодо тематики та колориту). Згодом у колориті їхніх картин помітне місце посяде синьо-фіолетова гама. Знаючись на живописі лівих художників Києва (Петрицького, Рабиновича, Волкова), можна упевнено вказати на спільне джерело такого фіолетового бачення — це Врубель, що полишив у Києві чимало своїх творів, а також О. Мурашко, вельми шанований молоддю.

Як і Богомазов, Екстер досить швидко опанувала принципи кубізму, прийшовши до нього через вангогівську пастозність, матіссівську візерунчатість. Починаючи з 1908 р. вона досить часто відвідує Париж, вчиться там в Академії Гранд Шом'єр, спілкується з Пікассо, Браком, Леже, Аполлінером. Дещо раніше, в січні 1908 р., у Москві на виставці

М. Вайнштейн. Портрет художника Анатолія Лимарєва. 1979.

знайомиться з молодими Бурлюком, Ларіоновим, Гончаровою. В листопаді цього ж 1908 р. у Києві вона з М. Кульбіним влаштовує виставку "Ланка", де експонує свої твори разом із московськими авангардистами та київськими і харківськими художниками Богомазовим, Агафоновим, Прибильською. Відтоді її картини, окрім Києва, експонуються в Одесі, Москві, Петербурзі, Парижі, Римі, Брюсселі.

Уже в ранніх кубістичних творах ("Фундуклеївська увечері", "Порт", "Місту Севрі") виявляється прагнення художниці естетизувати кубізм, надати йому кольорово-пластичної вишуканості й водночас відтворити певний неспокій в природі та душах людей, подати рух і його динаміку як один зі змістовних елементів картини. Кубістична об'ємність гальмувала рух, всотувала у себе кольори.

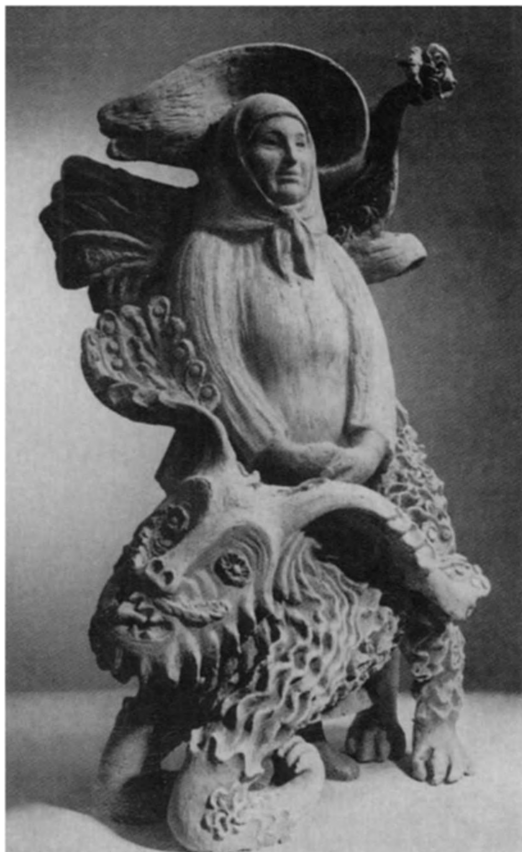
Я. Ющенко. Осінь. 1975.

І. Лисенко. Біля рідного порога. 1970-ті рр.

Згодом живопис Екстер набув більш площинного характеру та більшої декоративної визначеності. В її станкових композиціях і сценографічних шкіцах ритмо-пластичні елементи руху несуть певне семантичне навантаження; кубізм її сценографії симбіотично співіснує з конструктивізмом, який, напевно, з'явився в творчості Екстер та її послідовників не без впливу супрематизму Малевича. Однак у нім (конструктивізмі) помітний і вплив народної "примітивної" ікони з її кольорово-площинною організацією, вишивки, витинанки, килимарства, настінного розпису.

Сучасний французький мистецтвознавець також не сумнівається у націо-

С. Гоменюк-Мельник. Квіти. 1970.



О. Рапай-Маркіш. Художниця М. Приймаченко. 1975.

нальних народних витоках її творчості: "Вона виросла на українському грунті, на землі, яка цього століття висунула так багато жіночих талантів: пригадуються такі різні художниці, як Соня Делоне, чия палітра сяє всією кольоровою шкалою українських вишиванок і писанок, як Марія Синякова з Харкова, чий примітивізм виріс з народних ікон і кахлів, чи Ганна Старицька з Полтави, чиї колажі просякнуті фантастичним і демонічним світом українського фольклору. В Екстер футуризм переростає у своєрідне бароко, що теж має українське коріння, бо ж барочна архітектура є вершиною мистецтва цієї країни" [37].

До названих талановитих художниць можна додати імена Г. Собачко, К. Білокур, Т. Пати, М. Приймаченко, Є. Прибильської, Н. Генке, Н. Давидової. Доля звела Екстер з двома із них — Прибильською і Собачко. Екстер була художнім керівником промислів у селах Скопці (Полтавщина) та Вербівка (Київщина), це, а також особисте спілкування з народними майстрами Г. Собачко (Скопці) та Є. Пшеченком і В. Довгошиєю (Вербівка), думається, вплинули на її творчість, остаточно визначивши напрям, зміцнивши змістовну і образну значущість.

Екстер детально та глибоко вивчала народне мистецтво, вжилася в саму йо-

[37] *Маркаде Ж.-К.* Новая книга об украинском искусстве. — С. 6.

Г. Бородай. Пам'яті Венеціанова. 1980.

го сутність, пізнала його формальні, кольорові та ритміко-пластичні закономірності. Створюючи чимало композицій-зразків для вишивальниць і килимарок, вона залучила до цієї справи і своїх друзів-художників, які захоплювалися фольклором, — В. Попову, О. Розанову, К. Малевича, І. Пуні, К. Богуславську, К. Васильєву, Н. Генке, Г. Якулова, Н. Удальцову. Знаменно, що всі ці митці на той час були причетні до мистецтва авангарду і, отже, тією чи іншою мірою — до народного мистецтва. Це зайвий раз підтверджує факт зближення авангарду і фольклору щодо певних принципів світобачення, образних основ та семантичних засад.

Крім станкового живопису, Екстер займалася книжковою і станковою графікою, конструюванням маріонеток, моделюванням одягу, прикладним мистецтвом, зокрема керамічними розписами. Проте світ знає її передусім як театрального художника. Цілком вірогідно, що її новаторська і реформаторська діяльність у царині театру є продовженням та розширенням її художньої діяльності взагалі. Працювати для театру вона почала вже цілком сформованим художником-майстром кубістично-конструктивістського напряму. В 1910-х рр. живопис, музика, література, театр мали фактично однаковий рівень загальної культури, були зближені не тільки за світоглядом та розумінням завдань, а й певною мірою за образними основами і стильовим напрямом. Отже, не театр вплинув на стиль та образ-

ний світ Екстер, а її стиль і образний світ чинили реформаторський вплив на сценографію. Театр, звичайно, розширив можливості художниці, сприяв втіленню її творчих задумів, подав її мистецтво у дещо новому ракурсі.

У співавторстві з режисером-новатором Таїровим вона 1916 р. створює спектакль за драмою І. Анненського "Фаміра Кифаред". Це було справжнє співавторство, оскільки живописно-пластичні ідеї Екстер відчутно впливали на змістовний та образний характер спектаклю. Згадуючи дебют Екстер, Таїров зазначав: "З більшості полотен художниці видно, що її живопису тісно в рамах, що художниця наділена даром конструювати у просторі. Як мені було не шукати з нею союзу, коли її роботи були орієнтовані на тривимірну декорацію, а саме на цій просторовій ідеї засновувався принцип авангардного театру. Скасувати живописні лаштунки і, перебудувавши по-новому сценічний майданчик, одержати нові ефекти від тривимірної декорації та законів, що її організовують, — такою була, зокрема, наша мета" [38].

Протягом 1916—1921 рр. Таїров і Екстер створили на сцені Московського камерного театру спектаклі, кожен з яких ставав помітним явищем театрального мистецтва, відкривав нові шляхи розвитку сценографії. Зрештою, сценографія Екстер не знає повторень, у кожному спектаклі її талант розкривається по-новому. І хоча цих спектаклів вже давно немає, ескізи декорацій і костюмів художниці продовжують жити як повноцінні художні твори. Та вже не з режисером і акторами єднається її талант у цих речах, а з часом, епохою їх створення, зокрема кінцем 10 — початком 20-х рр., з авторами поставлених на сцені творів — Анненським, Шекспіром, Уайльдом,

О. Дубовик. Пророк. 1989.

а також з епохами, відтвореними у виставах.

Кольорова та ритмопластична організація цих робіт створює враження швидкого руху, нестримного пориву у прагненні вирватися за просторово-часові межі реальної дійсності, подолати звичну і розумну застиглість повсякденності. Постаті та групи постатей на шкіцах, фризових композиціях і панно Екстер композиційно утворюють складну систему спіралей, зигзагів, трикутників, кіл. Здебільшого за силуетом вони та деталі їхнього одягу нагадують досить поширений в народному настінному і керамічному розписі, писанці, витинанці мотив "вертун" (свастико- та спіралеподібний), який символізує сили, пов'язані з рухом і вогнем. Однак, якщо в народному мистецтві цей знак-мотив виражає радісно-оптимістичний (великодній) на-

[38] *Колесников М.* Самый современный сценограф Александра Екстер // Декоративное искусство СССР. — 1988. — № 1. — С. 26.

О. Отрощенко. Натюрморт із салом. 1983.

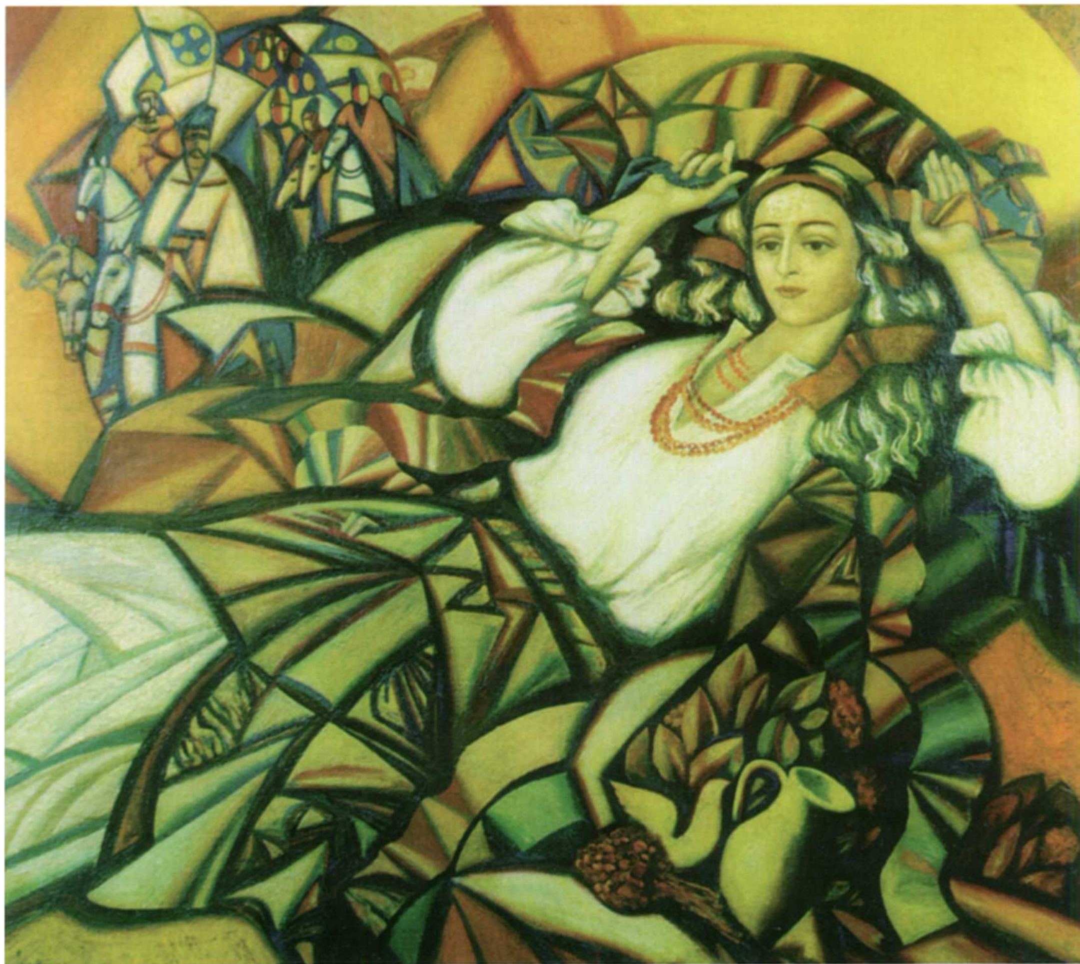
стрій, то у творах Екстер він є вираженням трагічного конфлікту між дійсністю та уявою, між минулим і сучасним. Сценографічні твори Екстер сповнені культури спіритуально-декадентських переживань життя і світу, культури машкари та обрядової ляльки, чия смерть у вогні без воскресіння протиставлена умовній "театральній" смерті вертепної ляльки. У цих речах, зрештою, трагічно передчуваються "холод и мрак грядущих дней" (О. Блок).

Художні принципи Екстер — своєрідно перетлумачені в її творах модерн, кубізм і передусім наявні елементи конструктивізму — відчутно вплинули на сценографію та станковий живопис А. Петрицького, В. Меллера, О. Хвостенка-Хвостова, почасти В. Єрмилова та інших художників.

Творчість *Вадима Меллера* (1884—1962) насамперед пов'язана з режисурою Л. Курбаса і театром "Березіль". Разом з тим у його художньому надбанні місце посідають станковий живопис та книжкова графіка. Остаточне формування Меллера як художника відбулося в 10-х рр. у Мюнхені, коли об'єднання "Синій вершник" на деякий час стало на чолі європейського авангарду. (Принагідно нагадаємо, що найактивніша роль у нім належала, окрім Кандинського, братам Бурлюкам.) Естетика експресіонізму, що її Меллер сприйняв як програмну, певним чином визначила своєрідність його конструктивістської сценографії.

До "Березоля" він разом із Екстер працював у студії Б. Ніжинської в Києві. Ця співпраця напевно дала художникові багато корисного для визначення мети і засобів виявлення конструктивної рушійно-динамічної сутності сценічного образу.

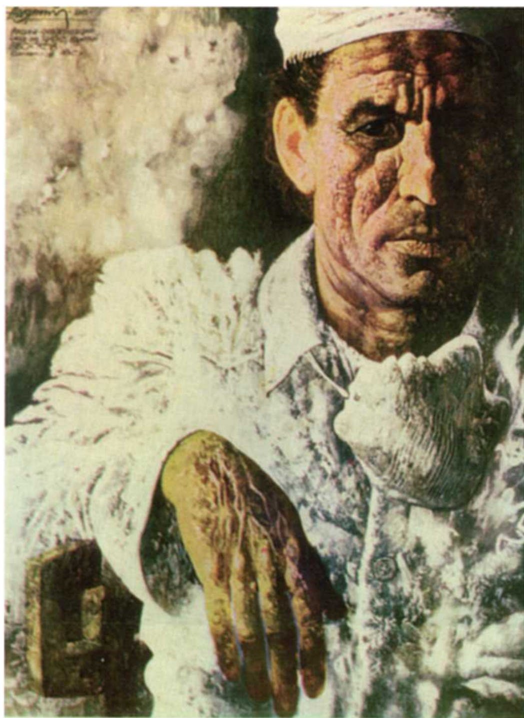
Ідея конструктивізму в архітектурі, скульптурі, сценографії, почасти в живописі — протиставлення зображуваного, створюваного повсякденно-побу-



товій звичності, боротьба з міщанським затишком, який весь складається із "зайвих" надлишків і надмірностей. Звідси — пієтет перед жорсткою, аскетичною конструкцією, наївна віра в перетворювальну, ледь не месіанську роль машин і механізмів у житті людства. В ортодоксальних проявах конструктивізму знайшла втілення і розвиток позитивістська різночинно-народницька ідея користі в мистецтві, яка протиставлялася художньо-естетичним засадам. Цю ідею засудив і досить дотепно висміяв Достоєвський у романах "Злочин і кара", "Біси" та у критичних статтях.

Ф. Гуменюк. Маруся Чурай. 1980-ті рр.

В естетиці конструктивізму ця позитивістська ідея спливла в естетизованому вигляді: користь прирівнювалася до краси, прийоми монтажу, конструювання нерідко набували самодостатнього значення. Певний час конструктивізм із його антиміщанським, антипобутовим пафосом, прагненням організувати життя на колективістсько-комунальних засадах правив за найбільш новаторську, революційну течію в мистецтві. Однак конструктивізм сценографії О. Екстер, В. Меллера, А. Пет-



Д. Нагурний. Дезактиватор. 1986.

В. Бовкун. Атомна Єва. 1988.

рицького, Б. Ердмана, почасти й О. Хвостенка-Хвостова, скульптур І. Кавалерідзе ("Пам'ятник Артему", макет пам'ятника Тарасу Шевченку в Каневі), живопису книжкової графіки та рельєфів В. Єрмилова засновувався на принципах кубізму та естетиці супрематизму з його ідеєю космізму та чистоти й довершеності первозданних форм. Такий конструктивізм вперше з'явився у сценографії Екстер, яка вивела сценічний образ за межі побутово-повсякденної реальності, подала його в просторі найвищої моральної, інтелектуальної та фізичної напруги, у світі вишуканих кольорів і витончених емоційно-почуттєвих станів. Її герої-персонажі водночас могутні, стрімко-нестримні й тендітні, заглиблені у себе. Деякі з цих якостей притаманні творчості Меллера, однак його герої-персонажі позначені більшою мужністю, їхній душевний стан — більшою визначеністю.

Творчість Меллера художньо самостійна, далека від зовнішніх запозичень і наслідувань. Його сценографія у "Березолі", як і робота Екстер у театрі Таїрова, має певний автономний характер, є результатом співтворчості з режисером Курбасом.

Конструктивізм — основний стильовий напрям творчості 20-х рр. *Олександра Хвостенка-Хвостова* (1895—1968). Однак цей напрям дещо пом'якшений, сповнений кольорово-декоративної соковитості, що цілком відповідає призначенню більшості творів — оформлення оперних постановок. Хвостенко-Хвостов також відомий як автор плакатів, агітаційних панно, розписів, станкової гравюри, творів газетної, журнальної та книжкової графіки.

Як сценограф-конструктивіст починав свою творчу діяльність *Анатолій Петрицький* (1895—1964). Він працював у багатьох театрах Києва та Харкова, досить плідною була його співпраця з Курбасом у Молодому театрі.

Сценографічний конструктивізм Петрицького має виразне українське на-

В. Пасивенко. Вечір. 1987.

О. Захарчук. Після дощу. 1989.

Н. Денисова. Ілюстрація до вірша П. Тичини "Осінь така мила". 1980-ті рр.

В. Реунов. Капітель, що падає. 1980-ті рр.

ціональне спрямування. Це стосується як внутрішнього духу творів, так і їхніх зовнішніх ознак, що найяскравіше проявилися у конструктивно-шаржованих типах українських козаків, міщан, селян, зображених у численних ескізах костюмів до різних п'єс і опер. Проте не менш суттєвим для Петрицького був і внутрішній, духовний, зміст твору, основою якого є риси саме українського розуміння дійсного й уявного, поезії життя та його прози, властивий українському світорозумінню характер мрій про майбутнє і спогадів про минуле. Звідси той лагідний, дещо поблажливий гумор самої манери зображення Петрицьким колоритних типажів.

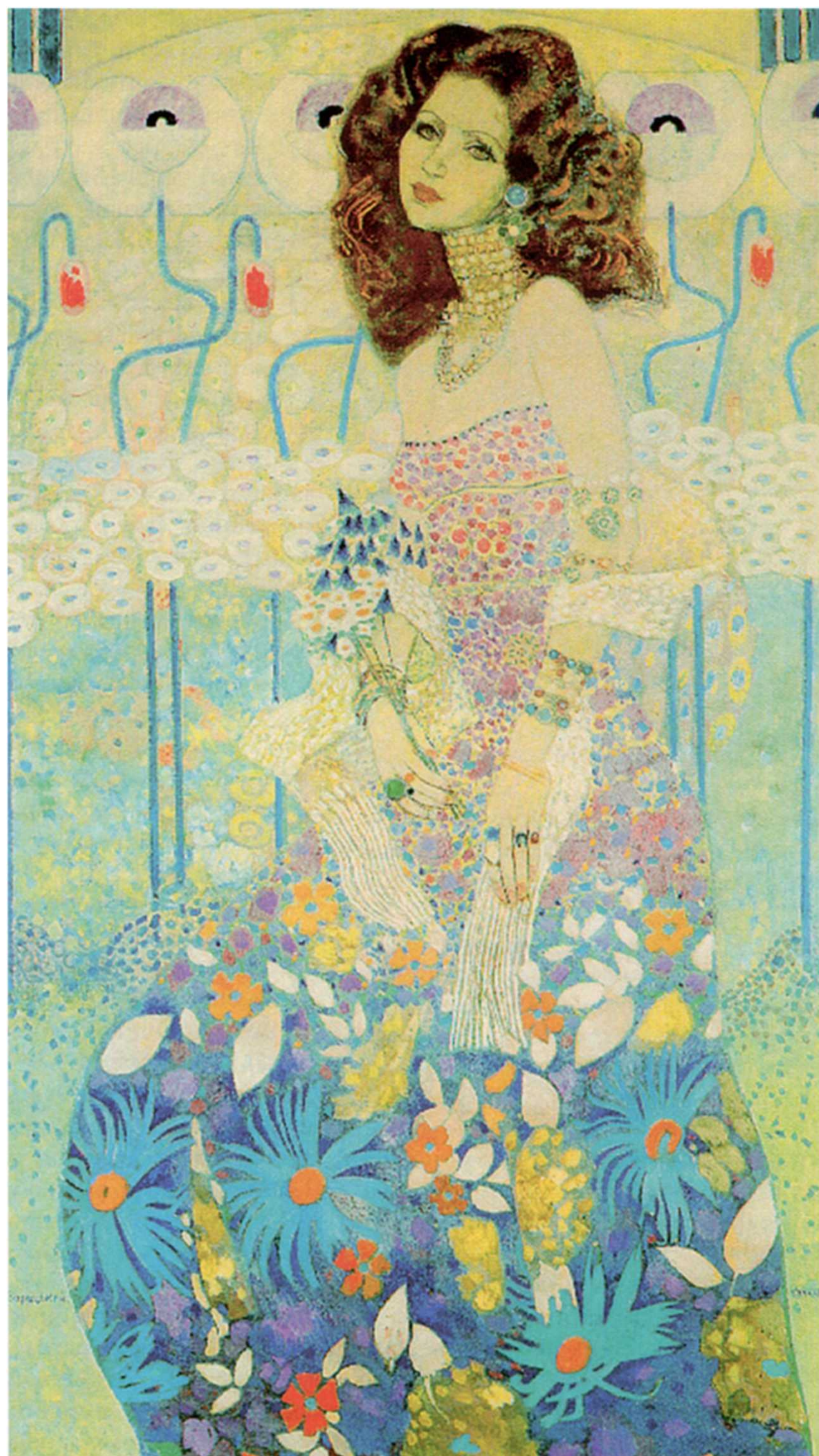
На початку 20-х рр. художник, пізнаючи основи європейського та російського авангарду, засвоюючи конструктивізм Екстер та супрематизм Малевича, вивчав українську народну ікону, старовинну парсуну, народну картину "Козак Мамай", вивіски різних майстерень та магазинів, базарні краєвиди і натюрморти. Від українського образотворчого фольклору та примітиву Петрицький взяв ті риси і якості, які збагатили його живопис, надали творам виразності й змістовно-образної складності. У сценографії це насамперед кольорово-площинний декоративізм і орнаментальність; у монументальних композиціях — ритмо-пластична стилізація орнаментального характеру; у станковому живописі — акцентована виразність подання сюжету, тобто ідеї твору.

Найцікавіші конструктивістські роботи А. Петрицького належать до сценографії та журнальної й книжкової графіки. Це ескізи костюмів до опер "Тарас Бульба", "Сорочинський ярмарок" та п'єс "Камінний господар", "Чорт і шинкарка", "Вій", обкладинка журналу "Нове мистецтво".

Однак Петрицький не був ортодоксальним конструктивістом. Не все в його творчості навіть початку 20-х рр. було підпорядковане принципам виді-

А. Лимарєв. Вибирають картоплю. 1983—1985.

лення й естетизації конструктивної основи речей і предметів. Зрештою, конструктивізм — це важливий, може й визначальний, але лише етап творчості Петрицького. Художник був надто щільно пов'язаний із реальним життям, його мінливою течією та несподіваними змінами, його політичними доктринами і побутовими проблемами, щоб дотримуватися одного певного напряму, хай навіть найбільш передового і престижного. Сам характер тогочасної реальності лише частково відповідав принципам конструктивістського світобачення, ідеям конструктивно-пластичного схематизму. Щоб зробити ці принципи та ідеї основою своєї творчості, треба було значною мірою абстрагуватися від дійсності з її святковою радістю, трагізмом втрат і повсякденним побутом. Іншими словами, треба було цілком віддатися служінню авангарду, як це зробили, наприклад, Кандинський, Богомазов, Архипенко, Екстер, Єрмилов, щоб відтворювати не просто життєві реалії в їх зовнішній вірогідності, а внутрішні закони їх виникнення і зникнення у часі та просторі, принципи сприйняття цих реалій у розвитку, у ритмопластичному та кольоровому вираженні безлічі прихованих у них смислів, сутностей, основ. Петрицький за характером своєї обда-



В. Зарецький. Портрет О. Кравченко. 1986.

П. Грицик. Затемнення. 1988.

рованості, людської та творчої вдачі не міг бути послідовним авангардистом. Хоч є в нього і цілком абстрактні конструктивістські композиції й твори з ознаками кубізму та експресіонізму, які ні в чому не поступаються творам уславлених авангардистів, усе ж авангардизм не був визначальним у його творчості, яка здебільшого мала реалістичний характер.

Проте це реалізм особливий: не застиглий та анемічний академічний, не вузький передвижницький, не однобокий натуралістичний, а, так би мовити, культурний, мобільний і гнучкий щодо стильових проявів, реалізм XX ст., який у своїй змістовно-образній основі враховує художній досвід Ван Гога і Гогена, Матісса, Пікассо і Малевича, майстрів експресіонізму й конструктивізму, народного примітиву та селянського орнаментально-фольклорного мистецтва. Такий реалізм, заснований на творчому синтезі різних модерністських течій і напрямів, на адаптованій в умовах специфічної дійсності загальній культурі європейського авангарду, властивий станковим живописним творам Петрицького, особливо картинам "Інваліди" (1924), "Куточок у Харкові" (1925), "За столом" (1926), а також численним акварельним та олійним портретам діячів української культури, створеним наприкінці 20-х — на початку 30-х рр.

У цих портретах, принаймні у більшості, художник демонструє віртуозне володіння формою і технікою. Образи портретованих майже позбавлені стилізації, подані в реалістичному пластично-обсяжному плані. Однак їх підсилює, надає їм життєвої та психологічної вірогідності образ середовища, в якому вони перебувають. Це не інтер'єр, а саме середовище, філософський образ місця присутності цих людей у світі. Подібні образи, правда, з дещо іншою семантичною основою, можна бачити в живописних і графічних творах Матісса, Пікассо, Дерена. У таких роботах Петрицького, як портрети М. Семенка, П. Усенка, М. Доленга, Я. Савченка, І. Сенченка, В. Варецької, є елементи конструктивізму, кубізму, подекуди й супрематизму. Вони збагачують реалізм Петрицького культурою інтелектуальних екскурсів та емоційних ремінісценцій, сприяють злиттю людини і середовища в одне образне ціле.

Творчість А. Петрицького — видатне явище українського мистецтва 20-х рр. І нині його живопис, графіка, сценографія продовжують жити і взаємодіяти з часом і середовищем. Жоден інший український художник не мав такого широкого кола творчих зацікавлень, такого розмаїття талантів і здібностей.

Поряд з іменами Малевича, Богомазова, Екстер, Петрицького в українському авангарді стоїть ім'я *Василя Єрмилова* (1899—1967). Цей художник-харків'янин, друг Хлєбникова, творчий послідовник Малевича та Екстер, своїм мистецтвом збагатив і розвинув конструктивізм, відкрив у ньому нові грані й можливості.

Конструктивізм Єрмилова, позначений лінійністю та певною стриманою геометричною образністю, разом з тим не позбавлений поетично-ліричного підтексту. Дійсність, навколишні реалії художник подавав як логічно зумовлене та експериментально вивірене поєднання геометричних фігур, ліній, кольорових площин і водночас як певне стихійне утворення, загадковий набір випадковостей, хаос яких народжує або поглинає конструктивну форму. Цей конфлікт, цю суперечність у творах Єрмилова помітити досить важко, оскільки в око впадає передусім точність зору, твердість руки і впевненість художника в своєму образному баченні. Однак ці ж самі чинники породжують ефект суперечності, конфлікт між раціональним та ірраціональним началами, закономірністю і випадковістю. Це насамперед стосується таких рельєфів і контррельєфів, як "Композиція" (1923), "Голова" (1923—1924), "Арлекін" (1923—1924), "Гітара" (1924), "Вікно" (початок 30-х рр.), ряду живописних робіт, зокрема "Гітари" (1920).

Матеріал рельєфів і контррельєфів — фарбоване та нефарбоване дерево, метал. Вони елегантно-лаконічні й вишукані за формою. Щодо чистоти й аскетичності вираження формообразної ідеї, їх можна зіставити хіба що із супрематичними творами Малевича та композиціями Мондріана кінця 20-х рр. Їх образність заснована на реаліях, частково на життєвих, здебільшого ж на реаліях мистецтва, художньої культури. Є в них і ремінісценції ритуальної машкари племен Африки та народів Сибіру, а також образи-маски театрально-циркових і карнавальних персонажів, які, символізуючи певний вияв людської сутності, мають витоки у давній жертовно-обрядовій субстанції. Такими є вже згадані рельєфи "Вікно" — модель-маска реального вікна харківської робітні художника; "Голова" — профільне зображення машкари-обличчя з нейтральним, відчужено-застиглим виразом; "Арлекін" — один із найбільш поширених та усталених образів-масок європейської культури (свої арлекіни є у Ватто, Гойї, Сезанна, Пікассо); "Гітара" — композиція, яка своєрідно продовжує конструктивістські розроб-

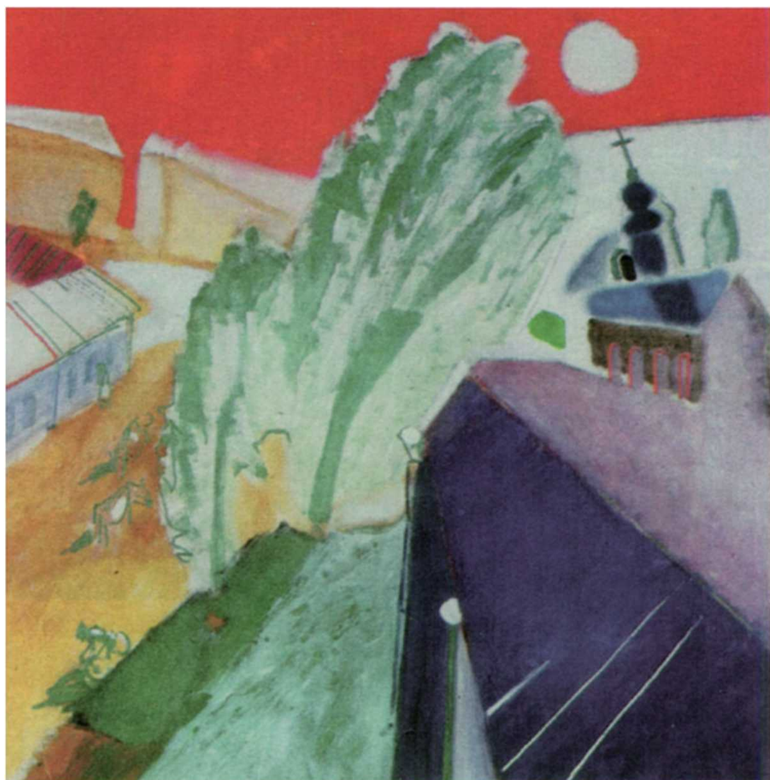
М. Степанов. Дівчина зі свічкою. 1989.

В. Стрельников. Одеський мотив № 1. 1989.

ки Брака і Пікассо на тему музики, музичних інструментів.

Єрмилов також працював у галузі книжкової та журнальної графіки, оформлював журнал "Авангард", ілюстрував твори Хлєбникова, малював квіти у народному килимовому та вибійковому стилі, створював макети пам'ятників, архітектурні проекти. Його творчість майже не виходить за межі конструктивізму, навіть композиції квітів у народному дусі позначені конструктивістсько-формульним лаконізмом. Однак конструктивізм Єрмилова — образно повнокровний, сюжетно й тематично розмаїтий, духовно збагачений.

До українського конструктивізму також дотичний і класик світового авангарду *Володимир Татлін* (1885—1935), професійний співець-бандурист, автор кубізованого рельєфу "Кобза" (1914), дизайнер київського футури-



Г. Вишеславський. Пейзаж. 1988.

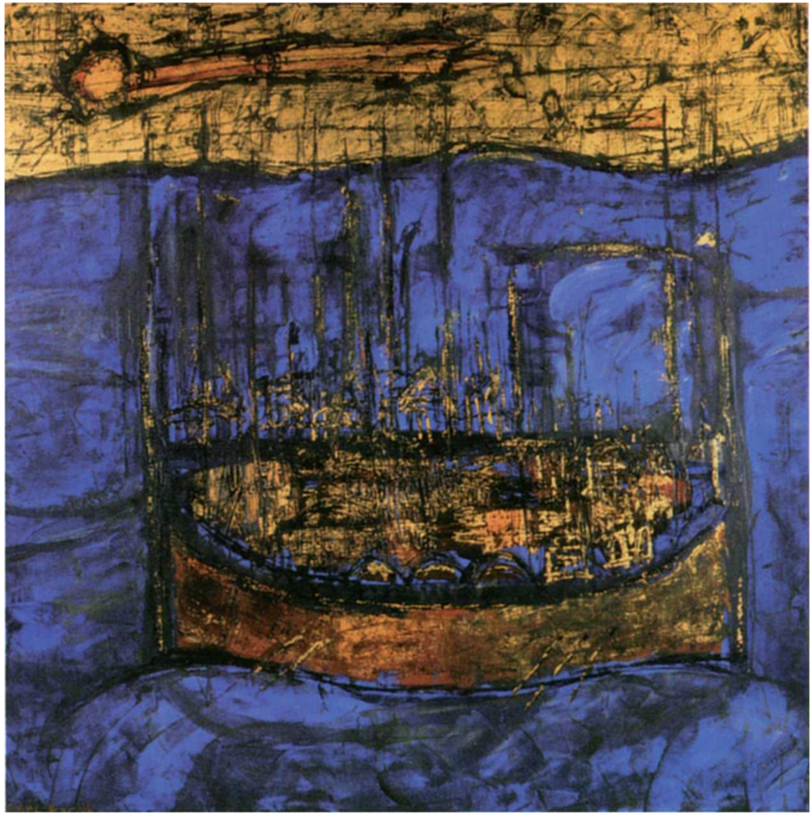
І. Марчук. Кінцева зупинка. 1987.

Д. Мірецький. Хлібний магазин. 1987.

стичного видання "Зустріч на перехресті. Семенко, Бажан, Шкурупій, Татлін" (1927), професор Київського художнього інституту, вчитель театральних художників України, сценограф українського театру (1920), напутник оригінального художника-футуриста С. Подгаєвського з Полтави.

Ще один відомий представник українського авангардизму *Віктор Пальмов* (1888—1929) народився в Росії, вчився у Москві, товаришував з Д. Бурлюком та деякий час перебував під його творчим впливом. Вони разом подорожували містами Сибіру, відвідали Японію, працювали там. Однак остаточне формування Пальмова як живописця, своєрідного художника, творця власного художнього світу відбувалося в Україні, зокрема в Києві.

Україна з її природою, ландшафтом, південним розташуванням багато важила у живописі Пальмова. Однак і Росія значила багато. Примітивізм Пальмова значною мірою спирається на російський лубок, російський ярмарковий примітив, персонажі деяких його картин наділені російськими типажними рисами. Також впадає в око певна зближеність просторових вирішень та особливого фігуративно-пластичного характеру творів Пальмова, створюваного в картинах середовища з роботами О. Філонова, П. Кузнецова, К. Петрова-Водкіна. Та, на нашу думку, за образною мовою, сюжетно-тематичними уподобаннями, поетикою загалом творчість Пальмова найближча до творчості російського прозаїка А. Платонова. Це, зокрема, стосується



М. Вайсберг. Корабель. 1990-ті рр.

таких творів письменника, як "Ямська слобода", "Ювенільне море" і особливо "Чевенгур". Дія в них відбувається на південній (на широті України) рівнинній степовій та частково лісостеповій території. Втім є й інші єднальні елементи спорідненості — певний наївно-примітивний лад платоновських речень і окреслення образів у Пальмова, виразний кольорово-колористичний центр і дещо схематична периферія у творах обох митців, їх особливе ставлення до побуту з його подробицями та деталями — водночас уважне і дещо зневажливе.

Проза Платонова наповнена поетичними подробицями, живопис Пальмова — живописними подробицями. Простір у його творах має живописно-пластичний характер: залежно від ідеї твору, його спрямування то подається як видиво, в якому предмети, речі (люди, дерева, хати тощо) перебувають на межі виникнення—зникнення, то членується на грані й кути так, що кожен зображений на картині предмет, кожна річ має свою автономну просторову сферу. Таким є простір у близькій до поетики "Чевенгура" картині "Об'їжджають коня" (1927). У найбільш платоновській картині "1 Травня" простір майже квалітативний — поділений на змістовні ділянки кольорових плям і схематично зображених сцен першотравневого святкування. Живописно-просторові завдання своєрідно вирішуються у картинах "Пляж" (1926—1927), "За владу Рад" (1927), "Мати з дитиною" (1927). Всі ці твори несуть у собі елементи пророцтва. Їх предметно-ре-

С. Братков. Російський пілот. 1999.

чове начало перебуває у конфлікті з абстрактним живописно-пластичним принципом. Утім живопис Пальмова завжди лишався предметним і сюжетним, хоча ознаки жанру в ньому значно послаблені. На думку самого художника, картина без сюжету, без предметів фізичного світу швидко вичерпується.

Пальмов — російський і український художник, хоча в його творчості останніх років життя [39] ("Диктатура пролетаріату", кінець 20-х рр.; "Рибалка", 1926—1927; "Lamur", 1926; "Село", 1928; "Село", 1928—1929) дедалі виразнішим ставало тяжіння до української тематики й атрибутики; кольоровопластичні нюанси, колорит, характер типажів і декоративізму надають його творам саме української спрямованості та засвідчують, що художник, їх творець, любив Україну, прийняв її у своє серце.

Творчість розглянутих вище художників (від Мурашка до Пальмова) є значним явищем української культури та має певний резонанс у європейській та світовій культурі. Однак в українському образотворчому мистецтві початку XX ст. працювали й інші талановиті майстри, які своїми творами також збагатили українську культуру, зробили певний внесок у спільно створюваний "портрет епохи". Серед них — Ф. Красицький, який навчався у Київській рисувальній школі М. Мурашка, в Одесі та у Петербурзькій Академії мистецтв. Його картинам (найвідоміша — "Гість із Запоріжжя", 1901, варіант — 1916), властиве побутово-історичне спрямування. Побутова й історична теми притаманні творчості випускників Петербурзької Академії — І. Шульзі та І. Макушенку. М. Козик створив живописні образи українських селян [40].

Окрім Києва і Харкова, в Україні значними центрами художньо-культурного життя були Одеса та Львів. Художнє життя Одеси 10—20-х рр. було позначене розмаїттям шкіл, напрямів, тенденцій. Тут починали свій творчий шлях такі ортодоксальні реалісти, як

---

[39] Пальмов помер 1929 р. від гострого апендициту.

[40] *Лобановський Б.Б., Говдя П.І.* Українське мистецтво другої половини XIX — початку XX ст. — С. 137—138.

І. Бродський та Б. Греков, відомий представник “Мира искусства” Б. Анісфельд, визнані авангардисти Н. Альтман і В. Баранов-Россіне. Одеське художнє училище закінчили О. Шовкуненко та П. Волокидін, творчість яких на початковому етапі зазнала впливу “Мира искусства” та почасти імпресіонізму й модерну. Однак ці течії та напрями розчинилися в реалізмі, який, особливо у портретах, вирізнявся кольоровою напруженістю та вишуканістю, тонким психологізмом і психологічно-образною виразністю (О. Шовкуненко “Натурниці у вбранні бояришні”, 1913; “Портрет М.М. Фадєєвої”, 1922; “Портрет дівчинки”, 1926; П. Волокидін “Портрет професора Н. Савіна”, 1916; “Портрет курсистки, 1918; “Портрет художника І. Северина”, 1919).

До когорти українських портретистів цього періоду також належить уже згадуваний раніше М. Жук. Його графічні портрети П. Тичини, Л. Курбаса та інших діячів культури й мистецтва позначені кубістично-супрематичним ставленням до простору і чіткістю (може, подекуди прямолінійною) ритмопластичного окреслення образу портретованого. В цьому — прагнення збагатити українське мистецтво новими формально-змістовими способами пізнання світу, осягнення таких просторово-часових чинників дійсності, як пам’ять і уява. Властиво, пейзажні етюди та натюрморти Волокидіна також сприяли оновленню мистецтва, відтворенню складних ритмів часу.

Зближенню українського мистецтва з європейським та світовим сприяла діяльність одеського скульптора В. Іздебського, який організував в Одесі 1909 р. “Салон” на зразок московського Салону “Золотого руна”. За допомоги В. Кандинського він влаштував “Інтернаціональну виставку картин, скульптури, гравюри та малюнків”. Після Одеси вона відбулася у Києві, Петербурзі, Ризі. У 1911 р. в Одесі, Херсоні та Миколаєві було розгорнуто “Міжнародну виставку” [41].

Б. Михайлов. Без назви. 2002.

Культурне життя Харкова збагачувала та урізноманітнювала діяльність об’єднання живописців-символістів “Голубая лилия” та футуристичних об’єднань із дещо зухвалими назвами “Будяк” та “Выкусь”. Згодом організовується виставка “Союза семи”, публікується збірник “Сім плюс три”. Учасниками виставок, крім уже згадуваного В. Єрмилова, були В. Бобрицький, Б. Косарев, Г. Цапок. Вони, як і Богома-

[41] Там само. — С. 140—141.

В. Рижих. Ранок в Арлі. 1990.

В. Рижих. Художник і модель. 1992.

зов, Екстер, Петрицький, Редько, у пореволюційні роки брали участь у заходах з монументального оформлення вулиць, площ, демонстрацій, агітпоїздів та агітпароплавів.

Серед майстрів краєвиду варто згадати С. Колесникова, творчість якого хоч і зазнала впливу імпресіонізму, постімпресіонізму, модерну тощо, але ґрунтувалася на реалістичних традиціях російського та українського пейзажу XIX ст. Натомість О. Грищенко орієнтувався на живопис новітніх західноєвропейських художніх течій і шкіл. Та-

О. Дубовик. Діалог. 1993.

кож він займався теоретичними дослідженнями образотворчого мистецтва. Від початку 20-х рр. Грищенко постійно живе за кордоном, однак надсилає свої пейзажі (переважно морські) на виставки в Україну.

Краєвиди Криму створювали у 10—20-х рр. відомий російський поет і художник-аквареліст М. Кирієнко-Волошин та К. Богаєвський, учень А. Куїнджі у Петербурзькій Академії мистецтв.

У ці десятиріччя (як і в попередні та почасти наступні) виразно простежуються зв'язки українського образотворчого мистецтва не тільки з мистецтвом Росії, Франції, Німеччини, Італії, Швейцарії, а й Угорщини, Польщі, Чехії, Австрії, Румунії. Ці контакти здебільшого базувалися на реалістичному ґрунті, а здійснювалися, зокрема, художниками західних земель — Буковини, Закарпаття, Галичини. Серед них — М. Івасюк, творчість якого пов'язана з польським мистецтвом, Ю. Віраг — художник із Закарпаття, реалізм якого засновувався на традиціях угорського мистецтва XIX ст. Більш самобутніми були роботи таких закарпатських митців, як А. Ерделі та Й. Бокшай, котрі жили й творили в Ужгороді.

Художники Галичини здебільшого здобували освіту в Мюнхені та Кракові. Їхня творчість досить розмаїта щодо методів і стилів: від реалізму Я. Пстрака, І. Труша ("Трембітарі", "Гуцулка з дитиною", 1912), О. Кульчицької ("У свято", 1913), М. Сосенка, М. Федюка — до імпресіонізму О. Куриласа ("У краківському сквері", 1912), модерну І. Северина, О. Новаківського та його уч-

Люба Рапопорт. Поділ у Києві. 1994.

нів О. Плешкана, С. Гебус-Баранецької, Г. Смольського, а також П. Холодного, М. Осінчука та неокласицизму Н. Водзицької.

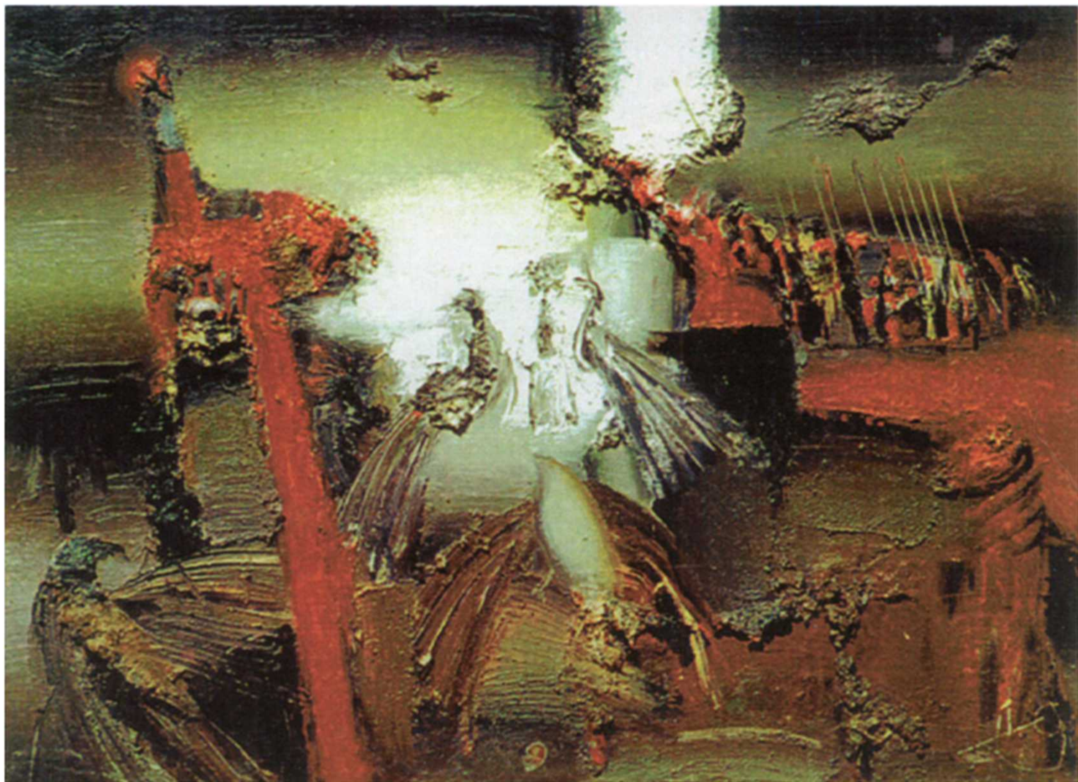
Значна і різноманітна графічна спадщина М. Жука. Цей художник володів техніками офорту, літографії, гравюри на дереві та ліногравюри, використовував, здебільшого у портретах, акварель, пастель, вугілля, гуаш. Добре опанував техніку офорту І. Мозалевський, випускник Київського художнього училища, який 1912 р. виконав портрет Шарля Бодлера. У 1911 р. він створює серію ілюстрацій до збірки Поля Верлена "Білі пави". Значне місце в українській графіці 10—20-х рр. посідає В. Замирайло, який вважав себе учнем Врубеля та разом із Г. Нарбутом і С. Яремичем належав до петербурзької групи українських художників. «Відчуття внутрішньої тривоги переймають... його цикли ілюстрацій до творів М. Гоголя (1913), М. Лермонтова (1914) та суворе "Сарчіссо" перших пореволюційних років (1918)» [42]. Одним із провідних українських графіків 20 — початку 30-х рр. була С. Налепинська-Бойчук. У 20-ті рр. цікаві графічні твори демонструє О. Саєнко, який навчався в майстерні В. Кричевського, однак за стильовими принципами багатьох графічних творів (зде-

[42] Там само. — С. 186—188.

більшого акварелей) був близький до М. Бойчука та його школи. У ці ж роки графіка Галичини поповнюється новими іменами, серед яких — Ю. Кратохвиля-Відимська з її дереворитами, де здебільшого фігурувало місто та міське життя; С. Гебус-Баранецька, твори якої присвячені життю села; Я. Музика, котра теж працювала в техніці гравюри на дереві та займалася олійним живописом, прикладним мистецтвом; П. Ковжун, учень Екстер, творче надбання якого здебільшого становлять роботи в галузі книжкової та журнальної графіки, однак відомі також його станкові твори й екслібриси; М. Бутович, чиї графічні роботи як станкового, так і ілюстративного характеру мають певні ознаки експресіонізму; С. Гординський, О. Сорохтей, який у своїй творчості також тяжів до експресіонізму.

Одним із найважливіших чинників культурного життя України 10—20-х рр. було піднесення народного мистецтва, фольклору, розвиток його окремих жанрів та видів. Активно розвивалося й декоративно-прикладне, ужиткове мистецтво, зокрема настінний розпис. Внутрішні та зовнішні стіни хат, печі, комори, повітки розписували переважно рослинним (квітковим) орнаментом, основним був мотив "вазон", який семантично походив від образу Древа життя, або Світового дерева. Настінні розписи були особливо поширеними на Поділлі, Уманщині, Одещині, у селах південно-східного регіону і теперішніх Дніпропетровської, Запорізької та Херсонської областей. Однак уже в середині 20-х рр. розписи як жанр починають втрачати системний, ансамблевий характер, окремі їх елементи зникають, інші гіпертрофуються, що створює враження фрагментарності, подекуди й випадковості. Цей процес є наслідком втрати самої ідеї розписування як "оживлення", оновлення хати на честь весняного свята Великодня або важливої події в родинному житті — весілля. Натомість в окремих центрах, зокрема у відомій Петриківці,

О. Рижих. Поцілунок Юди. 1990.



Г. Неледва. Із світу долішнього у світ горішній. 1990.

занепад розпису був компенсований виникненням мальовки (фрагмент розпису, виконаний на папері), яка досить швидко набула якостей станкового декоративного розпису. Одним із фундаторів мальовки є петриківчанка Т. Пата. Такі її твори, як "Квітка" (1913), "Калина" (1913), "Комин" (1926), "Килимок" (1926), "Зелена скриня" (1928), "Рушник" (1929—1930), "Букет" (1929—1930), позначені вишуканістю форми, легкою і водночас складною ритмопластичною організацією, світлим ліричним настроєм.

Творчість Т. Пати та вже згадуваної Г. Собачко стала початком процесу виділення з колективно-імпресіонального народного мистецтва плеяди майстрів з яскраво вираженими індивідуальними художніми рисами. Однак якщо витоки творчості Т. Пати сягають настінного малювання й вона цілковито наслідує принципи цього виду мистецтва, то творчість Г. Собачко заснована на "вазонних" образах барокової вишивки, певних властивостях вписаних у коло орнаментів керамічних розписів з образами птаха і риби або симбіотичного рибоптаха. Також її творчість зазнала впливу графічного і живописного, може, й декоративно-ужиткового та архітектурного модерну, народної базарної картини, деяких зразків творчості представників авангарду. Ось що казала про неї О. Екстер 1918 р.: "Розвиток її йде тим самим шляхом еволюції від примітивного забарвлення і форми до композиції все складнішої. Далі композиція набирає все більшого

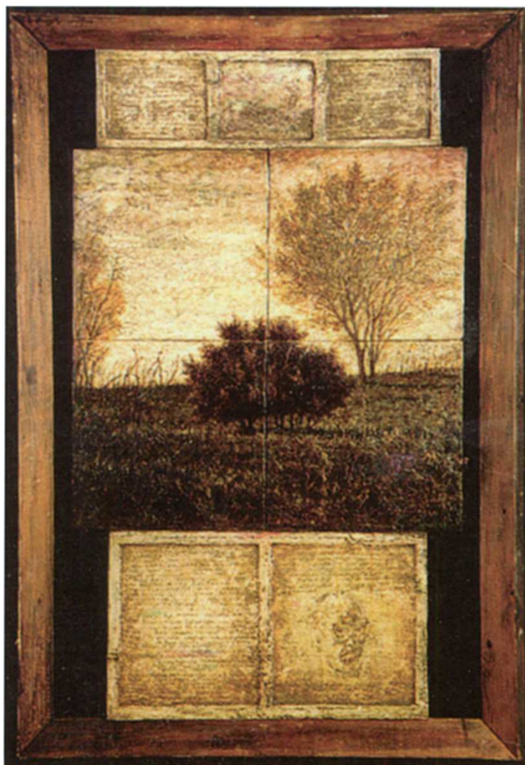
П. Гончар. Свято. 1992.

руху, а сама фарба робиться багатшою й інтенсивнішою, що ясно показує, як добре відчуває вона сучасний живопис. Собачко — найяскравіший приклад того, що народне мистецтво залишається народним і у своєму розвитку і що для того, аби мистецтво народне існувало і зростало, ця еволюція, тобто поповнення його живими джерелами, є необхідною" [43].

Тетяна Пата (1884—1976) розпочинала з настінного малювання — розпису хат, повіток, печей, також розписувала весільні скрині, створювала мальовки, рушники, килимки на папері. Вона — неперевершений майстер традиційного петриківського орнаменту, який саме у її творах набув "класичних" традиційних ознак. Провідний мотив — "вазон", основою якого є архетип-образ Світового дерева, що втілився у букеті, кущі, рослинному мотиві килимка, скрині, гілці, взагалі рослині (перцю, полуниці тощо). Птах серед квітів — один із головних пісенно-ліричних образів. Філософським онтологічно-ціннісним змістом позначений створений художницею меморіально-ліричний образ зозулі на калині. Квітка — мотивна одиниця творів Пати — позбавлена об'єму, декоративно-силуетна, завжди чітко виділена на світлому тлі. Однак, завдяки тонкому колористичному смаку та пластичній майстерності Пати, вона виходить за межі узагальненої нейтральності орнаменту.

Паралельно з настінними розписами, мальовкою розвивалася народна картина, яка у цей час зазнала диференціації за жанровими ознаками, технікою, метою виконання. З'являється аматорський примітив народних майстрів. Народна картина набуває масового поширення, що позначається на стані та яко-

[43] *Экстер А.* Доклад на открытии выставки Е. Прибыльской и Г. Собачко // Театральная жизнь. — Киев, 1918. — № 9. — С. 18.



Є. Найден. Пам'яті загиблих катів ІІ. 1999.

сті артистично-вченого мистецтва 10—20-х рр. Останнє в усіх його проявах — від реалізму до ортодоксального авангарду — в глибинних або поверхових, змістових або формальних сферах перетинається з народним мистецтвом, збагачується і виходить на чільні позиції в європейській та світовій культурі.

Більше того, наприкінці 20-х рр. саме Україна залишилася єдиним в усьому СРСР прихистком для лівих художників завдяки плюралістичній культурній позиції наркомоса М. Скрипника.

4.1.5. Офіційне й неофіційне мистецтво доби тоталітаризму

У 30-ті рр. Україна втрачає ті залишки самостійності, яких вистачало у 20-х рр. для підтримки культурно-мистецького життя на рівні, близькому до європейського і світового. В умовах тоталітаризму вона перетворюється на периферію, цілком підлеглу центру, його більшовицько-диктаторським структурам. Культура України, зазнаючи утисків політико-ідеологічних (деукраїнізація, політизація мистецтва) та соціально-економічних (колективізація, примусова праця, голодомор 1932—1933 рр., вибірково-нормативний розподіл матеріальних благ), починає еволюціонувати й мутувати у бік спрощення, уніфікації, поділу мистецтва на офіційне та неофіційне, утвердження офіційного мистецтва, єдиним, "магістральним" напрямом якого стає реалізм. Останній, проте, не був однорідним і одноманітним.

Саме життя, його умови, повсякденний колорит дійсності значно змінилися порівняно з 20-ми рр. Загалом змінився і стильовий, якісний характер мистецтва: разом із посиленням принципів станковізму відкривався оперативний простір для кон'юнктурно-конформістських сюжетних і тематичних маніпуляцій. Також у зв'язку зі зміною естетичних та формально-стильових орієнтирів, згідно із настановами, виробленими в офіційних сферах, відбувся відступ мистецтва від тогочасних західноєвропейських норм і критеріїв та відновлення у ньому класичних (ренесанс, бароко, ампір), передвижницько-академічних та народницько-реалістичних традицій. На цьому грунті виникало і різке розмежування (щодо стильових, формально-змістових основ) професійного (артистично-вченого) й народного мистецтва.

Уже наприкінці 20-х рр. у радянському мистецтві, частину якого становило українське, почав діяти і набирати силу заохочувальний та мотиваційно-стильовий принцип соціального замовлення, одним із перших прикладів реа-

лізації якого на практиці стали підготовлена Державною академією мистецьких наук 1927 р. виставка "Мистецтво народів СРСР" та виставка замовлень Раднаркому до 10-річчя Жовтня. Ці та деякі групові ювілейні виставки зафіксували перевагу станкової творчості, "зверненої до життя та генетично пов'язаної з багатьма шарами надбання світової художньої культури"[44]. Мистецтво 30-х рр. відбило й зміну соціальних орієнтацій та життєвих установок (порівняно із 20-ми рр.). Відтак конструктивістський аскетизм та планетарність революційного розмаху в 30-х рр. поступаються місцем більш реальним життєвим справам; революція локалізується у місці й часі; побут, який у 20-х рр. вважали пережитковим явищем, надбанням міщанства, засуджували, висміювали та просто ігнорували (твори Маяковського, Тичини, Зощенка, а також конструктивістів — архітекторів, художників, літераторів), у 30-х рр. дістає права громадянства та фактично стає основним об'єктом зображення. Сцени на партійних з'їздах, у конференц-залах, хатах-читальнях, на площах, під час зборів, за столом президії тепер подаються в "опобутовленому", "домашньому" вигляді. Також "домашнього", батьківського вигляду набувають образи вождів, ватажків, героїв, що зумовлює формування певного іконографічного стереотипу та канонізацію пов'язаних із ними мотивно-ситуаційних чинників. Водночас і ворог із зовнішнього (світовий імперіалізм, Чемберлен, Керзон тощо) стає внутрішнім, своїм — диверсантом, таємним агентом, запроданцем, найманцем. Йому протистоять не лише вожді та ватажки, а й самі народні маси, яких репрезентують стереотипні образи трудівників — героїв перших п'ятирічок: шахтарів, доярок, прикордонників, трактористів, ткаль, буряківників, хліборобів тощо. Образи

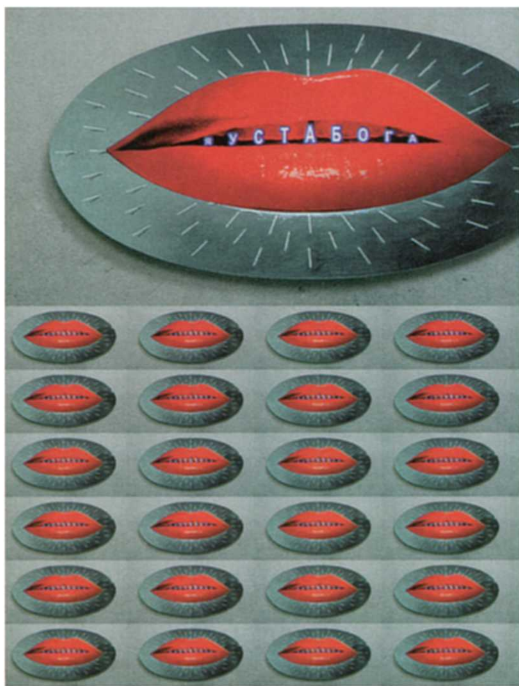
А. Чебикін. Оголена. 1991.

знаних людей покликані ідейно цементувати маси, демонструвати втілення ідей вождів, заповнювати порожній простір між їх самотньо-величними постатями і масами. Тепер ієрархія "знатності" набула послідовно довершеного вигляду: знатні люди села, селища, містечка, міста, району, області, республіки, усього СРСР та найзнатніші — "всесоюзний староста", "червоний командир", "червоний дипломат", "командир промисловості" і, нарешті, найбільш знатна людина — вождь, батько усіх народів. Без такої ієрархії навряд чи вдалося би піднести постать вождя на недосяжну вершину сакральності та

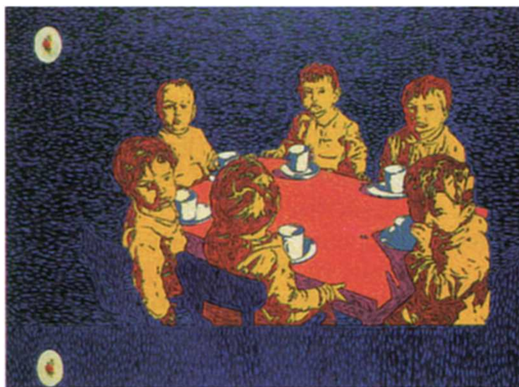
[44] *Морозов А.И.* Пути преемственности в советском искусстве тридцатых годов // Советское искусствознание. — Москва, 1987. — С. 225.

водночас залишити в його образі батьківські риси доступності й простоти. Щодо цього значну роль разом із літературою, кіно, засобами масової інформації відіграло образотворче мистецтво. Воно, втративши безпосередні зв'язки з фольклором, однак зберегло побічні або опосередковані — з міфологічно-обрядовою субстанцією, розробило та подало у деформованому вигляді деякі давні світові образи і сюжети-ідеї. Серед них — зустріч (вождь зустрічається зі знатними робітниками, колгоспниками, веде з ними бесіду або урочисто вручає нагороду; зустріч вождів; зустрічі всесоюзно знаних людей із вождем та одного з одним), образ божества родючості, атрибути, символи, алегорії родючості й достатку (колгоспниця зі снопом, серпом, плодами в руках; ріг достатку; різні свята, гуляння і насамперед свята врожаю), апотропеїчна (захисна) ідея у сюжеті спілкування вождів і ватажків з дітьми ("Ленін з дітьми", "Сталін з дітьми", "Кіров з дітьми", "Постишев з дітьми" тощо). Ці сюжети, образи, ідеї у 30-х рр. набули значення престижних, фактично обов'язкових. Вони поряд із численними портретами вождів, ватажків, передовиків виробництва, знатних людей були пріоритетними серед номенклатури соціального замовлення; виробився навіть певний композиційний, іконографічний і живописний канон їх втілення в живописі, скульптурі, графіці, декоративно-ужитковому мистецтві.

Перемога реалістичного мистецтва та його закріплення як офіційного, "зрозумілого народу" та "бажаного народом" відбулося не лише в результаті



О. Друганов. Повторення — мати вчення. 1997.



О. Матвієнко. Кисіль. 1998.

Ю. Цюпка. Майбутнє вже прийшло. 1998.

М. Бабак. Де ви тепер, кати мого народу. 1989.

М. Бабак. Триптих. 2002.

змін у суспільному житті, тобто соціальної переорієнтації кінця 20 — початку 30-х рр., а й внаслідок заборонно-репресивних та організаційних заходів з боку центральної влади і місцевих органів. Не вдаючись у подробиці, зазначимо, що українська інтелігенція, зокрема творча, а отже, і національна культура загалом, зазнали великих втрат. Ті художники лівих течій, які не були фізично знищені, мусили змінювати творче обличчя, пристосовуватися до нових умов. Роки 1937-й та 1939-й в Україні стали часом завершення процесу, що розпочався ще наприкінці 1920-х рр.

Серед організаційних заходів найбільше значення для затвердження станково-реалістичних принципів у образотворчому мистецтві мала постанова ЦК ВКП(б) від 23 квітня 1932 р. "Про перебудову літературно-художніх організацій". Цей документ знаменував "вирішальний зсув радянського мистецтва до консолідації на позиціях реалізму"[45].

Повернення до реалістичних традицій у деяких випадках було плодотворним, корисним. "Сюжетний реалізм", попри пристосуванство і конформізм, був

[45] Там само. — С. 224.

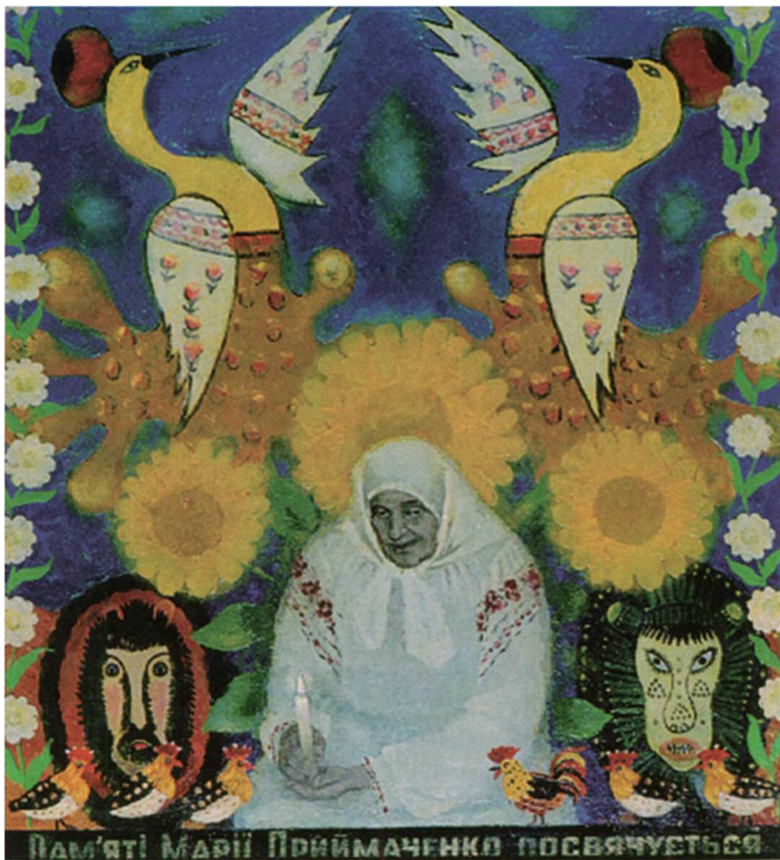
В. Гонтарів. Небесний човен. 1998.

О. Голосій. Човен, що летить. 1991.

доступнішим та зрозумілішим для простих малоосвічених людей, ніж будь-які ліві "ізми". Отже, він, чия генеза пов'язана з найкращими надбаннями світової культури, служив інформативному, подекуди й духовному, збагаченню мас, однак здебільшого в Росії. А радянська Україна у 30-ті рр. позбулася майже всіх своїх видатних майстрів. Померли Богомазов і Пальмов. Екстер виїхала до Росії, а потім до Франції. До Росії виїхали Редько, Малевич, Татлін, Прибильська, Собачко, Повстяний, Павленко, Краморенко, Шехтман, Епштейн, Усачов. Репресували й знищили М. Бойчука та його учнів і послідовників. Єрмилов та інші художники-авангардисти були змушені відійти від активного творчого життя. Україна знову повертається до статусу мистецької периферії щодо артистичновченого мистецтва. Мистецькі зв'язки зі Львовом та західною діаспорою було припинено, а українців Росії (П. Кончаловського, О. Кравченка, О. Осьмьоркіна, О. Дейнеку, І. Грабаря, І. Бродського, О. Тишлера) зрусифіковано. Тим часом у Росії, незважаючи на "нейтралізацію" деяких лівих течій, занепад і ліквідацію 1930 р. Вхутемасу (Вищих художньо-технічних майстерень) і Вхутеїну (Вищого художньо-технічного інституту) з їх антистанковістськими тенденціями та виробничо-конструктивістським спрямуванням, продовжують творчо працювати і брати участь у художньому житті такі видатні майстри, як П. Кузнецов, В. Фаворський, А. Лентулов, К. Петров-Водкін, М. Нестеров, П. Корін, Р. Фальк, В. Мухіна, А. Матвєєв, А. Самохвалов, В. Мєшков, Є. Чепцов, В. Яковлев, С. Герасимов, Г. Ряжський, Л. Бруні, В. Бакшеєв, М. Кримов, Я. Ромас та ін. Хоча творчість більшості з них під впливом обставин та зміни характеру дійсності еволюціонувала в бік сюжетно-жанрової оповідності та відображення життя й природи почасти з передвижницьких побутово-реалістичних позицій, однак культура, закладена в основі їх майстерності, доносила до глядача як надбання класичного мистецтва, передвижництва (Союза русских художников), так і досвід, набутий імпресіонізмом та модерном (Сезанном, Ван Гогом, Матіссом).

Л. Медвідь. Terra incognita. 1996.

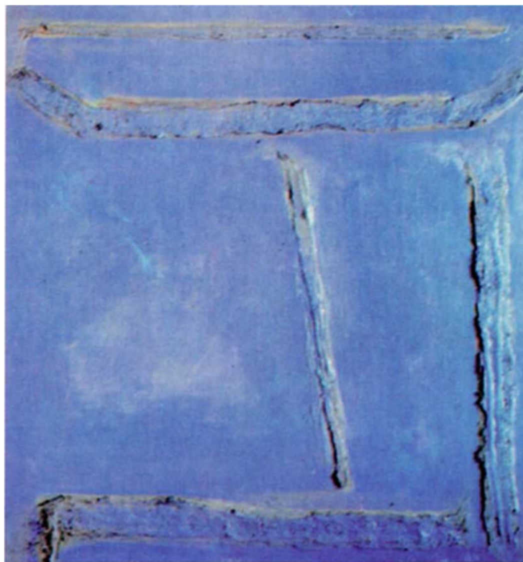
Україна, звичайно, не мала такої кількості видатних майстрів, не було тут і явищ культури такого масштабу й діапазону, як Третьяковська галерея, Ермітаж, Музей ім. Пушкіна. Серед українських художників старшого покоління і тих, які починали свій творчий шлях у 20-ті рр., активно діяли в мистецтві та вели педагогічну діяльність П. Волокидін, Ф. Кричевський, А. Петрицький, М. Самокиш, К. Трохименко, О. Шовкуненко. Крім них, у радянській Україні тих років творили В. Касіян, С. Конончук, Д. Шавикін, О. Хвостенко-Хвостов, скульптор М. Лисенко. Наприкінці передвоєнного десятиріччя в Україну із Франції повертається М. Глущенко.



В. Гурін. Світ Марії. 1998.

Творчість усіх цих художників протягом 30-х рр. зазнала змін як у тематичному, так і у стильовому плані. Причини цієї еволюції були не лише суб'єктивні, як, наприклад, ставлення до соціального замовлення, а й об'єктивні: інший характер життя, суспільні настрої, колорит дійсності. Сама дійсність, громадська думка тих років тяжіла до наочно-реалістичних адекватів зовнішніх реалій у зображенні та відкидала оголену правду конструктивізму, умовно-деформований світ прозрінь примітивізму й супрематистські архетипи — все, зрештою, що стосувалося співтворчості людини (художника) і природи. Віднині елементи примітивізму поступаються місцем ознакам усередненої передвижницько-реалістичної вмілості, примітив набуває конформістсько-тематичної спрямованості й відходить до царини самодіяльного мистецтва. Конструктивізм у творчості Петрицького, Меллера та Хвостенка-Хвостова на початку 30-х рр. втрачає властиву йому жорсткість і підкреслену геометричність, пом'якшується, а згодом взагалі занепадає. Натомість Хвостенко-Хвостов стає на позиції академічного реалізму, а у творчості Петрицького, переважно до середини 30-х рр., з'являються ознаки імпресіонізму, вангогівського погляду на натуру. Графіка Касіяна після його повернення з Праги помітно еволюціонує в бік "сюжетного реалізму" і тематизму;

В. Прядка. Різдво Христове. Розпис північної стіни Варваринського приділу Михайлівського собору в Києві. 1990-ті рр.

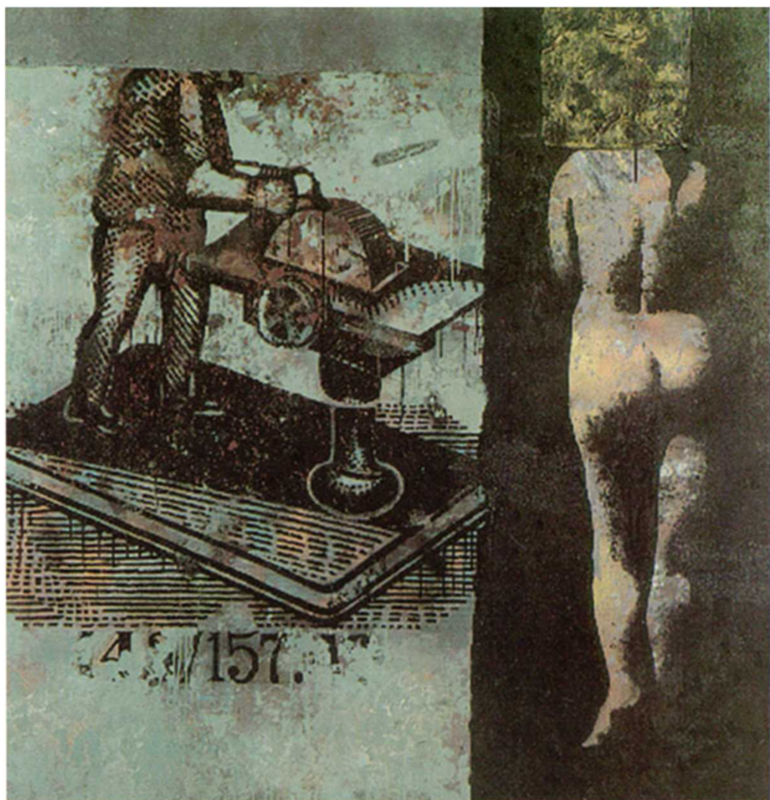


М. Кривенко. Зима снів. 1992.

графіка Конончука, віртуозно безпосередня, експресивна та соковита, наприкінці 30-х рр. дещо "документалізується", стає стриманішою.

Централізована влада, стиль керівництва, заснований на вказівках і розподілі, ідеологізація всіх сфер життя на партійно-класовій основі вимагали і певного усереднено-еталонного, уніфікаторського методу в літературі та образотворчому мистецтві. Ним став соціалістичний реалізм. Він засновувався на суто реалістичних традиціях, однак мав відповідати низці нормативно-ідеологічних вимог, серед яких головні — це прагнення до революційної героїки, просякнутість духом революційної романтики, суцільне життєлюбство і оптимізм. Соціалістичний реалізм був способом звуження та обмеження творчих прав художників і мистецтвознавців. Натомість він дозволяв будь-якому чиновнику зі "знанням справи" вирішувати долю творів мистецтва та їхніх авторів. Проте у 30-ті рр. соцреалізм ще не мав досить окреслених та чітких ознак, не став наскрізним і всеохопним явищем. Реалізм та тематичний конформізм професійних художників, тематичний наївний конформізм народних майстрів — його головні критерії.

Вимогам цього методу у 30-ті рр. якнайкраще відповідала творчість Ф. Кричевського. Навряд чи цей талановитий майстер спеціально перебудовував свою творчість на догоду проголошеному соцреалізму. Тут насамперед важлива певна кореляція, збіг обставин. Ще у 10-х рр. Кричевський створював роботи реалістичного характеру з ознаками певної постановочності академічного плану, його живопис у своїй яскравій соковитості був близький до імпресіонізму та постімпресіонізму. Однак ці світові течії зазнали досить відчутного кольорово-колористичного впливу української (полтавсько-київської) вишивки, вибійки, писанки, розписів стін, печей, скринь і, отже, були дещо етнографізовані. Наприкінці 20 — на початку 30-х рр. елементи постімпресіонізму та кольорово-декоративного етнографізму в живописі Кричевського зазнають своєрідної академізації, яка дещо послабила його постімпресіонізм та посилила етнографізм, декоративне начало. Отже, в реалізмі творів Кричевського цього періоду є хоч і невелика, але відчутна частка неоакадемізму. Це виявляється в таких картинах, як "Свати" (1928), "Мати" (1929), "Пряля" (1930), "Довбуш" (1931—1932). У пізніших творах постановочність набуває характеру прийому, сюжет тяжіє до оповідності, живописний неоакадемізм зміцнюється шляхом посилення світлового начала. Ці роботи цілком відповідали вимогам соціалістичного реалізму, критеріям соціального замовлення 30-х рр., особливо такі, як "Переможці Врангеля" (1934), "Шахтарська любов"

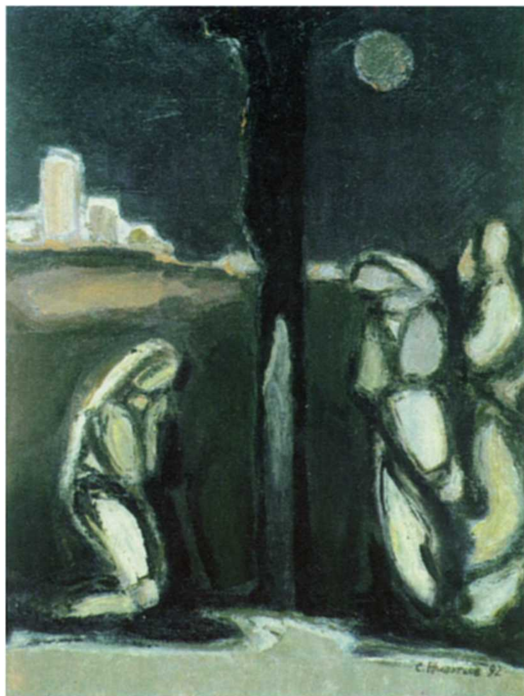


А. Соломуха. Оголена. 1990-ті рр.

(1935), "Розповідь діда" (1936), "Веселі доярки" (1937), "Дівчата" (1937), "Квітуча Україна" (1938—1939), котрі так і лишилися неперевершеними взірцями українського мистецтва соціалістичного реалізму. Сформовані 30-ми рр., вони по-своєму "ліплять" образ цього часу з його ентузіазмом та ідеалізацією життя, соціальним оптимізмом і побутовою неправдою, прагненням видати бажане за реальне, внутрішній трагізм затулити машкарою веселощів. У такий спосіб Кричевський започаткував одну з течій українського реалістичного офіційного (виставочного) живопису, традиції якого функціонували майже до середини 80-х рр.

Серед творів Кричевського кінця 30-х рр. є такі, в яких світлове начало остаточно бере гору над кольоровим. Від цього живопис збіднюється, і картина разом із рисами плакатності тих років являє собою образ певної просторової порожнечі, спустошеності. Такі панорамно епічні пейзажі з низькими небокраями та площинно-незатишними ландшафтами ("Сонячний ранок в Шишаках", 1936; ескізи до картини "Свято колгоспного урожаю", кінець 30 — початок 40-х рр.) мають усі ознаки так званого сталінського ампіру, який разом із жанровою картиною стане особливо поширеним у мистецтві повоєнних часів.

Тема колгоспного, соціалістичного села була провідною у творчості Ф. Кричевського. Він вирішував її у мажорному, святково-радісному ключі. Однак на чільне місце у 30-ті рр. вийшла тема промисловості, індустрії, бу-



С. Животков. Розп'яття. 1992.

дівництва. Та в Україні, в образотворчих традиціях якої панувало село з його зовнішнім екзотичним етнографізмом, вирішення індустріально-виробничої теми було справою досить важкою. Для багатьох художників, які виконували це соціальне замовлення і не впоралися з темою, все закінчилося поразкою. Наприклад, О. Шовкуненко, майстер портрета, пейзажу та натюрморту, дещо поверхово зобразив будівництво Дніпрогесу. А серед тих небагатьох творів, що можна визнати вдалими, виділимо насамперед картину К. Трохименка "Кадри Дніпрогесу". Однак у її сюжеті індустріально-промислова тема поєднана з сільською: будівники гідроелектростанції, дещо романтизовані образи яких подає художник, — вчорашні селяни.

Імперські заміри більшовицьких вождів породили гераклічно-богатирський стиль у скульптурі, вже випробуваний свого часу в цезаристському Римі, в наполеонівській Франції та в імператорській Росії (ампір), а у XX ст. — у фашистській Німеччині. Жанровий і ліричний струмінь незначною мірою прищепився у соцреалістичній скульптурі. Тоталітарна держава поклала обов'язки "державної музи" передусім на скульпторів, які в міцному матеріалі мали зафіксувати велетенський масштаб комуністичних утопій. Так виникла манія гігантизму, яка, щоправда, у злиденній Україні не вийшла за межі проектів. Наприклад, не була споруджена 100-метрова статуя Леніна на Урядовій площі Києва, також не звели над Дніпром "100-метрову статую Сталіна на вічні часи" (постанова ЦК КП(б)У 1947 р.); на тому місці лише у 80-х рр. спромоглися поставити величезну "Мати-Батьківщину" (автори — В. Вучетич, В. Бородай).

На практиці справа обмежувалася виставковими і меморіальними скульптурами помірних розмірів, де панувала антична ідея сили й безсмертя, як-от: "Моряки" Б. Іванова (1938), "У застінках фашизму" М. Лисенка (1935), київський пам'ятник Ватутіну, у якому використано римські мілітарні емблеми слави, Є. Вучетича.

Теорія соціалістичного реалізму 30—40-х, почасти й 50-х рр. значну увагу приділяла наслідуванню класичних традицій, надбанню еллінської античності як вищого вияву реалізму — "високоактуального художнього досвіду". Горький, думки якого лягли в основу теоретичних розробок соціалістичного реалізму, вважав, що художник має не копіювати дійсність, а силою уяви її перетворювати, "доповнювати реально дане". Тобто повинен наближати майбутнє, вживляти його елементи в сьогодення. Таку властивість письменник називає романтизмом, його зміст має бути нерозривно злитим з античною

традицією. Цей романтизм, за Горьким, закладений в основі міфу і "висококорисний тому, що сприяє збудженню революційного ставлення до дійсності, ставлення, яке практично змінює світ" [46].

Однак на практиці ми бачимо здебільшого елементарно спрощене та вульгаризоване витлумачення цих заповітів великого пролетарського письменника. Установка на наслідування антично-ренесансних традицій зрідка давала вдалі результати в архітектурі, скульптурі, живописі, прикладному мистецтві. Класика стала об'єктом не наслідування, а пристосовництва. З'явилася маса бездушних, холодних, грубих і незграбних речей.

Наприкінці 30-х рр. послаблюється роль передвижницького реалізму як взірця, натомість виникає потреба у великих тематичних полотнах бароково-ампірного характеру. Пейзажі втрачають елементи безпосереднього споглядання природи і набувають рис певної вигаданості, театральності. Класично побудовані сцена, мізансцена та декорація, велично панорамна розрядженість стали провідними в українському образотворчому мистецтві кінця 30 — початку 50-х рр.

Це фактично мистецька реакція на психологію можновладців, які дивилися на життя з височини партійного Олімпу, не помічаючи болю і страждань "окремо взятої людини". Таку естетизацію партпсихології спостерігаємо і в літературі доби тоталітаризму:

Вліво глянеш — там шумлять заводи.
Вправо глянеш — ниви і поля.
А по нивах бронзові розводи,
Бронзові, мусянжові здаля.

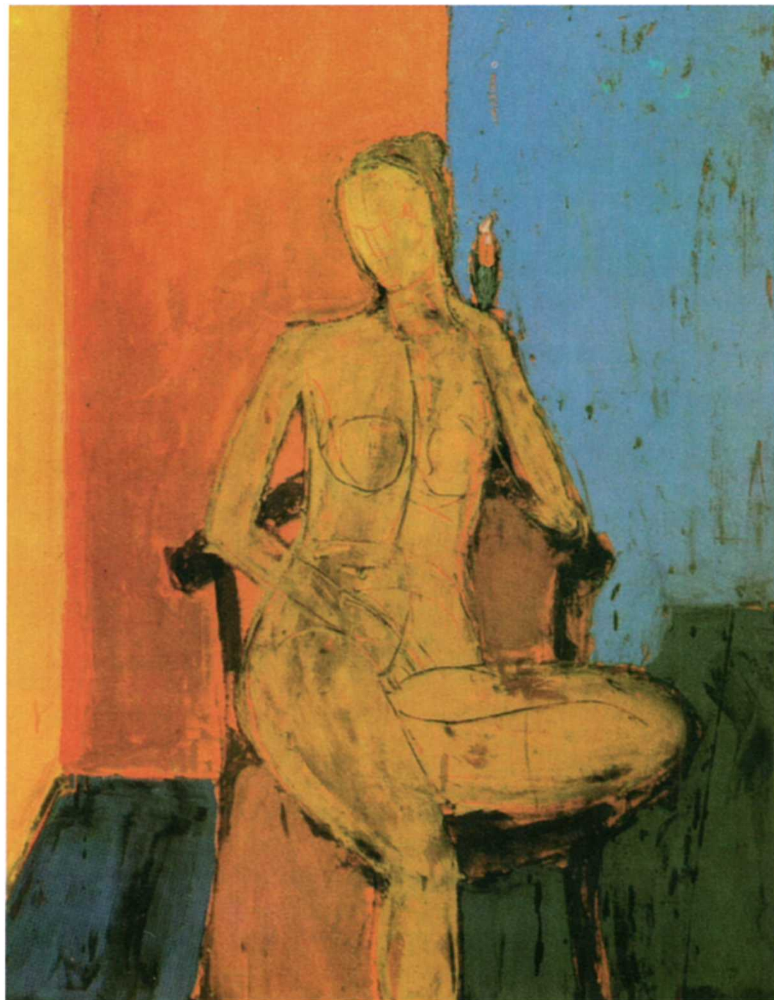
П. Тичина

У 30-ті рр. відчутних змін також зазнало народне мистецтво. Це стосується не тільки тематичної номенклатури

О. Бабак. Ритуальні дії. 1992.

(керамісти, наприклад, під впливом поширеного серед народних майстрів наївного конформізму замість традиційних вершників-свистунців ліпили червоних кіннотників, будьонівців тощо), зазнав змін сам ритмопластичний, кольоровий характер творів. Відтак змінився їх настроєвий та змістово-образний лад. У кераміці та різьбленні по дереву спостерігається деяка сухість форм, прагнення тематизму і натурно-вірогідної образності. Подібних змін зазнало настінне малювання там, де воно ще існувало, але таких місць та місцевостей лишалося дедалі менше. Натомість до кінця 30-х рр., у перші повоєнні та у 50—60-х рр. станковий декоративний розпис став дуже поширеним видом народного мистецтва. Багато творів сільських художників, яких справедли-

[46] *Леитнеккер Е.* А.М. Горький об искусстве в эпоху социалистической реконструкции // Искусство. — 1936. — № 6. — С. 89.



А. Криволап. Ню. 1991.

во називають народними майстрами, з'являється на виставках, ці роботи входять до експозицій музеїв народного декоративного мистецтва. І тут твори майстрів Петриківки (деяких з них запросили на роботу до Києва) продовжують посідати провідне місце як за кількістю, так і за своєрідністю орнаментальних розробок рослинних мотивів. "Петриківці" також займаються книжковою графікою, розписують вироби з фарфору і фаянсу, скрині, працюють над підлаковим розписом, роблять ескізи для рисунків на тканині. Однак, на нашу думку, станковий розпис на папері є тою технікою, тим матеріалом, який дає можливість найбільш органічно, з максимальною повнотою виявити сутність петриківського розпису. В найкращих роботах "петриківчанок", виконаних передусім Т. Патою та її учнями, тонко відчутна ритміка руху дрібних деталей у поєднанні зі статикою насичених кольором, складно розроблених великих елементів, приводить мотив до майже емблематичної лаконічності. Фольклорний зміст, що вже значно відрізняється від змісту мотивів

настінних розписів і мальовок, втілюється в оповідній відкритості пісенно-ліричних образів.

У 30-ті роки продовжує працювати Г. Собачко. Однак у її творчості, особливо наприкінці десятиріччя та в повоєнні роки, спостерігається певний спад. Також художниці Петриківки (крім Т. Пати та, може, ще кількох майстринь) у творчості кінця 1930-х років і особливо повоєнного часу пройшли через смугу кризової втрати якості, часткової втрати конструктивних традиційних ознак, певної формалізації мотивно-орнаментальних побудов. У творах цього періоду традиційні форми частково втрачають свою рухливість і легкість, орнамент у цілому важчає, стає жорсткішим, сухим. Утрата імпровізаційної гнучкості призводить до зайвої механічної правильності елементів, утрати колірної ясності й свіжості, до офіційно-класичної стандартної емблематичності мотивів, виконуваних з розсудливо холодною старанністю.

30-ті та повоєнні роки — це час інтенсивного розвитку, подекуди й розквіту української народної картини, що починалася як жанрово-реалістичне наслідування і запозичення, однак досить швидко виробила власну художню мову, віднайшла свої змістово-стильові засоби, прийоми й стереотипи. Вже в 20-х рр. народній картині властива інтенсивність кольорів, утім особливої кольорової щільності, насиченості, яскравості вона досягає приблизно у 1946—1955 рр. і знову у 1965—1980 рр.

Народна картина та орнаментальне народне мистецтво, користуючись колективно-варіативною свободою, по-своєму протистояли "безкрилому" офіціозному мистецтву, його тематичній та стильовій регламентованості, заземленості почуттів і банальності думок.

В. Бажай. Абстракція. 1992.

А. Бокотей. Тінь. 1998.

Народна картина в багатьох своїх модифікаціях, жанрових, стильових і тематичних виявах великою мірою визначала характер української образотворчої культури XX ст. Разом із орнаментальним мистецтвом (рушники, сорочки, рядна, килими, кахлі, писанки, настінні й керамічні розписи, витинанки тощо) вона утворює досить розмаїтий світ народної (сільської та провінційно-міської) зображальності. Народна картина справила значний, іноді вирішальний, вплив на творчість багатьох народних майстрів (М. Приймаченко, Г. Собачко, М. Буряк, М. Тимченко, сестри С. та Я. Гоменюк, М. Муха та ін.), у творах яких своєрідно поєднується традиційне орнаментальне й фігуративне мистецтво. Народна картина протягом усього XX ст. впливала і на професійне артистично-вчене мистецтво, як декоративно-прикладне, так і живопис, графіку, книжкові ілюстрації, монументальні твори. Особливо прислужилися професійним художникам різних манер і напрямів її стильові надбання, а особливо новий декоративізм, зокрема рослинно-квітковий.

У 30-х рр. починають працювати К. Білокур та М. Приймаченко — видатні художниці, народні майстри, чия творчість, як тепер видно з більш ніж піввікової відстані, була найвагомішим мистецьким явищем цих років.

Катерина Білокур (1900—1961) починала ще наприкінці 20-х рр. із, так би мовити, класичного примітиву (наприклад, "Портрет Олі Білокур", 1928). Примітив, принаймні його елементи, прийоми, композиційні "стандарти", кольорові стереотипи, властиві багатьом роботам, створеним упродовж усіх трьох десятиріч творчої діяльності. Однак він значною мірою адаптований, підкорений архетипно-орнаментальному образному баченню художниці та її емоційно-чуттєвому сприйняттю природи, інтелектуальному, філософському переживанню життя і його простору й часу як буттєво-ціннісних чинників. Загалом же у творчості Білокур поєднані основи мистецтва професійного (артистично-вченого), народного (образотворчий фольклор) і "наївного" (примітив). Художниця-самоук досить швидко досягла рівня високого професіоналізму, але при цьому не позбулася образних основ фольклорного мислення. Звідси — складність її робіт, їх космологічна значущість і знакова насиченість. Філософсько-лірична сутінкова настроєвість таких картин Білокур, як "Квіти увечері" (1942), "Жоржини" (1940), "Квіти на блакитному тлі" (1942—1943), є українським продовженням екзистенційно-самотніх, сумно-ліричних настроїв, втілених у творчості М. Врубеля ("Гамлет і Офелія", "Пан", "Бузок") та Е. Мунка ("Танок життя", "Місячне світло").

К. Білокур виробила власну образну мову, сутність якої насамперед виражена у ставленні до простору, який у її картинах — семантично стратифікований простір-образ.

У композиціях, організованих за принципом "спасівських" букетів, або "маковійчиків" (плоди, оточені квітами), об'єднані два давні архетипи — букет ("вазон", дерево) і вінок (знак царської влади). Принципи євхаристичної причетності, сполучення тимчасового та вічного виражено у композиціях із хлібом (колоссям, зерном), виноградом і квітами. У роботах із квітами та колоссям на тлі "проривів" у синю або чорну безодню визначальною є опозиція виникнення—зникнення — іманентна основа буттєвості. Квітка — головна мотивна одиниця орнаментальних побудов Білокур — пов'язана з дійсністю дискурсивно-рефлексійно. Контекст квітів у тво-

О. Чепелик. Дизайнерський проект. 1995.

рах художниці виражає пріоритет світлого духовного начала в буттєвому макрокосмі людини й природи.

Таким є світ Білокур. Фольклорний і дофольклорний — обрядово-міфологічний. Художниця в олійному живописі та рисунках не відтворює орнамент у формальному втіленні його елементів і мотивів, а ніби розкриває їх семантику та образно-смислову систему зв'язків. Звідси — розмаїтість і складність просторових відносин.

Якщо Білокур починала з примітиву класичного, предметно-об'ємного, то Приймаченко — з фольклорного, площинно-декоративного, основою якого є орнамент мальовок, ряден, настінних розписів, вишивки, килимів. Творчість Приймаченко для українського народного мистецтва є знаменною: у ній поєдналися орнаментальні та фігуративні принципи зображення. *Марія Приймаченко* (1909—1997) — найвидатніший представник плеяди українських народних майстрів із яскравими індивідуальними творчими рисами, її мистецтво містить атавістичні аномалії — феномен "пригадування" предкових форм і образів. Усе розмаїте сюжетне та образне надбання художниці можна поділити на три групи: звірі, птахи; "вазони", квіти; сюжетні фігуративні твори, близькі до народної картини. Уся її творчість є породженням фольклорно-орнаментального способу мислення, що насамперед позначилося на просторовому характері композицій творів. Якщо у Білокур простір семантично стратифікований, то у Приймаченко він образно персоніфікований. Її фігуративно-сюжетні картини, як правило, поділені на три орнаментовані плани-сфери: земля (смужка квітів, дерев, хаток), небо (смужка птахів), вода (смужка риб, корабликів). Постаті людей, тварин вписані за законом так званої ієрархічної перспективи — ознака квалітативного простору (простору/змісту). Зображення — умовно-узагальнені, середовище — здебільшого казково-фантастичне, образи — симво-

В. Бажай. Абстракція. 1992.

ли та алегорії. Страшні звірі — втілення війни, загарбництва, хтонічних світів, есхатологічних прозрінь. Хоча є звірі добрі, таємничо-загадкові, кумедні. Квіти — живі істоти — образи фольклорного симбіотичного поєднання та взаємопроникнення всього в усе. Серед сюжетних композицій найбільш вдалі роботи, пов'язані з народною картиною "Козак і дівчина біля криниці". Це "Роман і Оксана" (1963), "Свата Іван Галю" (1972), "Під дубом криниця" (не датована) та інші, де сцену зустрічі парубка й дівчини подано не як побутово-родинну, а як тотемно-родову подію.

Творчість Приймаченко, не пориваючи з принципом орнаментальності, надає "права громадянства" в народному мистецтві принципу фігуративності. Однак феномен цієї творчості в тому, що фігуративність художниця видобуває з орнаменту, власне, будує її з мотивів та елементів національної орнаментики.

4.1.6. На захід від радянської України

У 30-ті рр. образотворче мистецтво Галичини, Закарпаття й західної української діаспори, яке, на відміну від радянської України, не зазнало тотального і цілеспрямованого ідеологічного гніту й адміністративних утисків, продовжувало розвиватися за принципами, означеними ще у 10-х рр. Майже всі визначні майстри здобули художню освіту в таких європейських культурних центрах, як Париж, Мюнхен, Прага, Відень, Краків. Реалізм цих художників, серед яких найбільш визначними й творчо незалежними були Л. Левицький, Ф. Манайло, П. Ковжун, М. Бутович, М. Хмелюк, П. Кулець, О. Сорохтей, Р. Сельський, М. Сельська, М. Андрієнко-Нечитайло, О. Грищенко, Я. Музика, Г. Старицька, засновувався на культурі авангардистських течій та напрямів, насамперед на експресіонізмі, супрематизмі та сюрреалізмі.

У Галичині, зокрема у Львові, протягом 30-х рр. плідно працювали творчі об'єднання "Artes", "Нова генерація", "Львівський професійний союз митців-пластиків" та АНУМ (Асоціація незалежних українських митців, 1931—1939). Саме діяльність АНУМ була найбільш вагомою та різнонаправленою. До неї входили представники "багатьох мистецьких шкіл, які мешкали в найвіддаленіших куточках світу" [47]: М. Андрієнко і М. Глущенко (Париж), М. Бутович і

[47] *Голубець О.* Між свободою і тоталітаризмом: Мистецьке середовище Львова другої половини XX століття. — Львів, 2001. — С. 23.

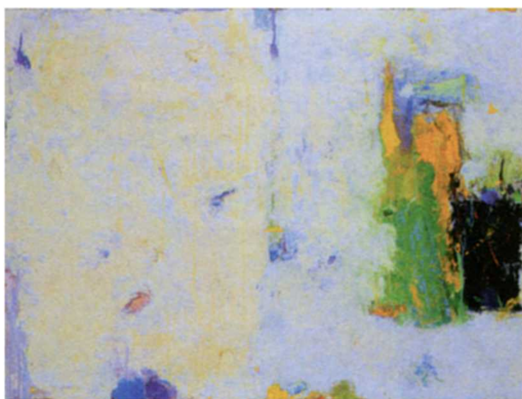
В. Січинський (Прага), М. Дольницька (Відень), Ф. Ємець (Берлін), Л. Гец (Сянок), львів'яни С. Гординський, М. Драган, Р. Сельський, М. Сельська, Я. Музика, П. Ковжун, М. Осінчук. У виставках АНУМ брали участь О. Архипенко (Нью-Йорк), М. Бойчук (Київ), О. Грищенко, Н. Редько (Париж), В. Масютин (Берлін), О. Сахновська (Москва), А. Петрицький (Харків) та ін. У 1942 р. в окупованому Львові виставили роботи чотирьох уже покійних художників, "які відігравали ключову роль у формуванні львівського мистецького середовища XX ст., — Павла Ковжуна, Олекси Новаківського, Івана Труша і Петра Холодного" [48]. У воєнні роки в Державній художньо-промисловій школі вчилися К. Звіринський, В. Патик, М. Дзиндра, С. Коропчак та ін. У 1944—1945 рр., остерігаючись переслідувань з боку радянської влади, за кордон виїхали Я. Гніздовський, С. Гординський, С. Литвиненко, С. Луцик, М. Мороз, М. Осінчук, М. Бутович та ін. Однак деякі художники, що з еміграції повернулися до Львова, лишилися там працювати і за тоталітарного режиму; показовим є приклад Л. Левицького.

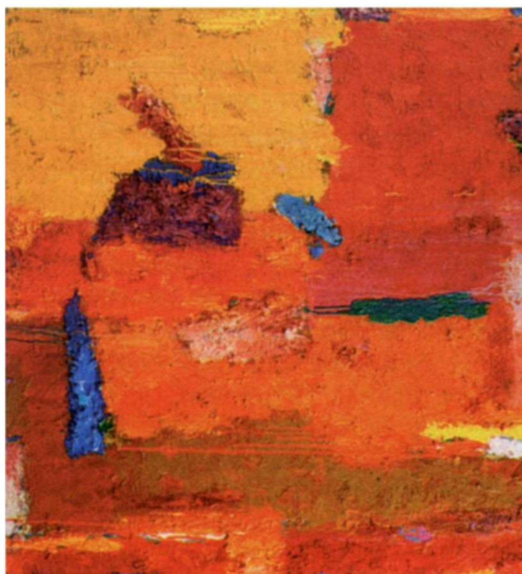
Перші роботи *Леопольда Левицького* (1906—1973), який навчався у Кракові та до 1937 р. входив до "Краківської групи", позначені певними авангардистськими експериментами. Його графічні та почасти живописні твори у своїй зображальності спираються на досвід експресіоністів та їхніх послідовників, котрі своєю творчістю намагалися служити справі встановлення соціальної справедливості, боротьбі з мілітаризмом, фашизмом (К. Кольвіц, К. Меньє, Г. Грос, Г. Грундиг). Після повернення до Західної України Л. Левицький включається в соціально-художній процес, рушійною силою якого була графіка О. Кульчицької, живопис О. Новаківського, І. Труша, А. Манастирського, живописні й графічні твори Р. Сельського, А. Шатківського та ін. Ця спрямованість, із різким стильовим тяжінням у бік реалізму в повоєнний час, по суті, є основою творчості художника аж до початку 60-х рр. Другий та останній період від початку 60-х до початку 70-х рр. був, власне, найбільш плодотворним. Пізніша графіка Л. Левицького набуває декоративно-площинного, умовно-образного характеру. При цьому засоби вираження спрощуються, зображене стає гранично виразним, творам, особливо тематично пов'язаним із селом, природою, Карпатами, простими, "непомітними" мешканцями села та міста, властива сповідально-лірична теплота, лагідний, трохи ностальгічний смуток ("Голова дівчини", 50—60-ті рр.; "Вечір", 1964; гравюра за мотивами оповідання І. Франка "Грицева шкільна наука", 1967; "Григорій Сковорода", 1969; "Присмерки", 1969; "Голова старого", 1969; "Село в горах", 1968—1972; "Батько, мати та їх діти", 60-ті рр.; "Йдуть корови з пасовиська", 1968—1972; "Літньою порою", 1968—1972; "Гуцул, що сидить", 70-ті рр.; "Годинникар", 1972—1973; "Кози та птахи", 1972—1973; "Сільський скрипаль", 1972—1973).

Ще одним визначним центром західноукраїнського образотворчого мистецтва було Закарпаття. У 30—60-х, а подекуди і в 70-х рр. там працювали визначні своєрідні майстри — Ф. Манайло, А. Ерделі, Й. Бокшай, Г. Глюк, А. Кашшай, Е. Контратович, А. Коцка, Ш. Петкі, З. Шолтес, скульптори В. Свида, І. Гарапак та ін. Реалістичні й водночас позначені кольорово-коло-

---

[48] Там само. — С. 29.





Т. Сильваші. Живопис. 1997.

ристичною своєрідністю і свіжістю натюрморти й пейзажі А. Ерделі та Й. Бокшая. Це художники ліричного, подекуди інтимно-ліричного плану. Більш розмаїтою та складнішою видається творчість Ф. Манайла, який тонко розумів та досконало знався на народному мистецтві, його фольклорних основах загалом і створив чимало глибоких новаторських картин.

Художню освіту *Федір Манайло* (1910—1978) здобув у Празі, де ознайомився зі зразками нового європейського мистецтва, яке мало неабиякий вплив на художника, що особливо помітно в роботах 30 — початку 40-х рр. Однак Манайло відповідно до умов тогочасного життя і потреб місцевого середовища лишається послідовним реалістом. Народне мистецтво в його картинах не цитується, а по-своєму перетлумачується, трансформується. Зберігаючи вірність місцевій карпатській тематиці, художник, проте, надає їй нового образного звучання. Вдалим поєднанням фольклорних традицій і новоєвропейських художніх здобутків є його картини "Сон" (1930), "Хлопчик з ягнятком" (1937), "Гуцулка" (1939), "Скорбота" (1940), "Поливанки" (1940), "Похорон" (1942), "Гуцульське весілля" (1942), натюрморти та пейзажі 40—70-х рр. Найвдалішими творами видаються ті, в яких художник торкається вічних тем — життя і смерті. Це, наприклад, "Скорбота", у якій з надзвичайною силою передано трагізм зустрічі початку життя та його кінця, а також картини на кшталт "Гуцульського весілля", де в зображених масових сценах торжествує діонісійський, язичницько-карнавальний образ життєвої сили, родючості.

Утім Манайло, як і більшість названих художників Закарпаття (хіба що за винятком А. Коцки), не виходив за

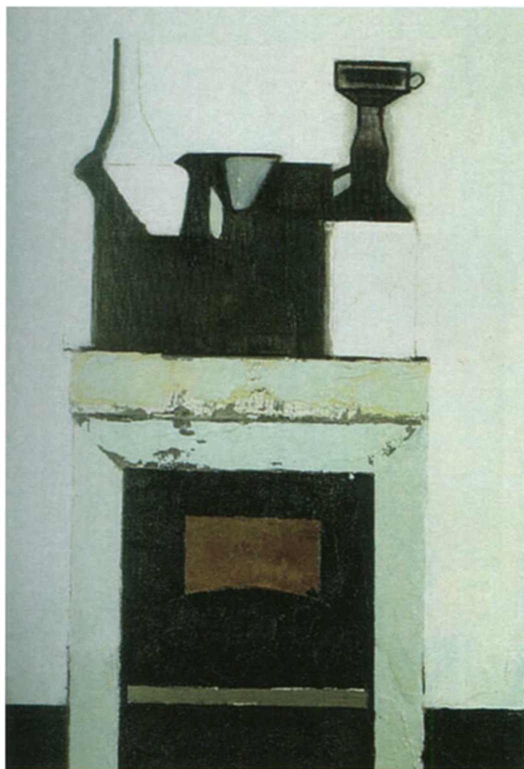
М. Туровський. Ленін — фараон. 1999.

межі того тематичного стильового напряму, який умовно можна назвати карпатським стереотипом. Значна кількість краєвидів Карпат написана з розрахунком на зовнішній ефект, ціннісну значущість самого мотиву. Звідси — й чимала кількість однотипних гірських пейзажів з прикметами нового часу (опори електропередач, сцени вивезення лісу тощо) або без них. У творчості Манайла, однак, є кілька карпатських краєвидів, вирішених досить вдало, з точки зору живопису та декоративності.

Своє втілення карпатська тематика знайшла і в творчості *Андрія Коцки* (1911—1987), який замолоду захоплювався Сезанном. У його численних акварелях та олійних творах втілена ніжна, цнотлива краса карпатських дівчат і жінок. Живопис Коцки своєрідно інтерпретує народні традиції, вбрання, прикраси. Дещо ідеалізований символіко-ліричний образ жінки-квітки є основним у його творчості.

4.1.7. У полоні офіційної безконфліктності

У 40-ві—50-ті рр. українське образотворче мистецтво повертається до жанрової картини. Це відродження відбувається через звернення до федотівсько-передвижницького жанризму та своєрідної його інтерпретації. В цьому можна вбачати продовження тематич-



М. Гейко. Натюрморт. 1998.

ного розвитку того побутового начала, яке утвердилося у 30-ті рр. як реакція на космологізм конструктивізму й примітивізму 10—20-х рр. Подібне відбувається і в російському мистецтві.

Жанр повоєнних років, порівняно з передвижницьким, рєпінським та федотівським жанризмом, мав звужений та збіднений характер, був дещо подрібнений щодо тематичної значимості. Після війни формат картин зменшився до "кімнатного" розміру. Найвідомішим художником напряму жанрової картини був *Сергій Григор'єв* (1910—1988). Його полотна "Воротар" (1949), "Знову двійка" (1950), "Повернувся" (1954) мали значну популярність.

Жанровій картині віддала належне у повоєнні роки й молода Т. Яблонська: "На вулицю хочеться" (1945), "Книжка з картинками" (1946), "Застудилася" (1953) тощо.

Більшість картин, присвячених Великій Вітчизняній війні, мала ілюстративний, навіть репортажний характер. Художники прагнули документально відтворити бойові епізоди, сцени фронтового життя. На цьому тлі вигідно вирізняється композиція К. Костецького "Повернення" (1947) — цей трагічно-пронизливий твір по-справжньому хвилює своєю мистецькою, художньою, а не документально-репортажною правдою. Помітними також стали картини С. Отрощенка "Партизани" (1948) та В. Пузиркова "Чорноморці" (1947).

Відомим і вельми популярним на початку 50-х рр. було велике історичне полотно М. Хмелька "Навіки разом" (1953), створене до 300-річчя возз'єднання України з Росією — події, яку святкували досить широко, гучно та надзвичайно помпезно.

Однак найзначнішим художнім явищем артистично-вченого мистецтва 40-х рр. та ще принаймні трьох наступних десятиріч є творчість *Тетяни Яблонської* (1917—2005). Найвідомішою є її картина "Хліб" (1949).

Тема хліба, врожаю, родючості, достатку, добробуту стала актуальною одразу ж після війни, особливо в Україні, яка в 1946—1947 рр. пережила третій після 1927, 1932—1933 рр. голод. Партійно-чиновницька влада обіцяла швидке покращення життя. Цементними овочами, колоссям часто декорували стіни важких "класичних" будинків того часу. Пропаганда нав'язувала народові віру в близьке економічне диво, яке має здійснити мічурінсько-лисенківська наука. Здається, від 1948 р. скрізь, де було можливо, висів портрет-плакат академіка Лисенка з дебелим колосом гіллястої пшениці в руці. Цей портрет, як і цементні орнаменти з плодами, і кінофільми того часу,

С. Братков. Із циклу "Ангели". 2000.

були елементами однієї міфологічної системи, покликаної засліпити обіцянками швидкого настання ери добробуту й щастя. Народ цілком природно для тих часів був водночас і адресатом, і співтворцем цього міфу.

У цей час К. Білокур створює другий (основний) варіант картини "Цар-колос" (1949), де колоски — тоненькі, фактично дикі — зображені на тлі чорного провалля, немов ледь помітні цівочки світла-життя серед темряви й холоду. Цей варіант — метафора виживання, важкої звитяжної боротьби теплого та живого з мертвим і холодним. Це животіння на вузькій межі буття і небуття у граничних зусиллях волі та розуму. Оптимізм цього твору вистражданий, він протиставлений фальшивому оптимізму гіллястої пшениці плакатів, але не навмисно, умоглядно, а радше інтуїтивно, через внутрішні закони побудови художнього твору, закони художньої правди.

"Хліб" Яблонської — це також кульмінація боротьби й подолання. Художниця була змушена боротися з собою, своїм внутрішнім "я". Учениця Ф. Кричевського прагнула зберегти усе найкраще, взяте у вчителя, і водночас подолати вплив його творчого світогляду. Яблонську не влаштовувала сюжетна та ідейна вузькість і певна ситуаційна "зрежисованість" таких живописно соковитих творів Кричевського, як "Веселі доярки", "Дівчата", "Свято колгоспного урожаю".

Космологічна ідея зерна та богині родючості опосередковано присутня у "Хлібі" Яблонської, наче прихована за позірною плакатністю, вона десь у віддалених, "підземних" семантичних основах реалій. На картині майже самі жінки. Чоловіки — на периферії композиції, їх не одразу й помітиш. Це природно, адже, як стверджують учені, у давньоземлеробських народів хліб вирощували виключно жінки. Тому ідея жінки-матері

О. Пінчук. Євразія. 1990. Бронза.

В. Хоменко. Меморіальний пляж. Шерсть. Ручне ткацтво.

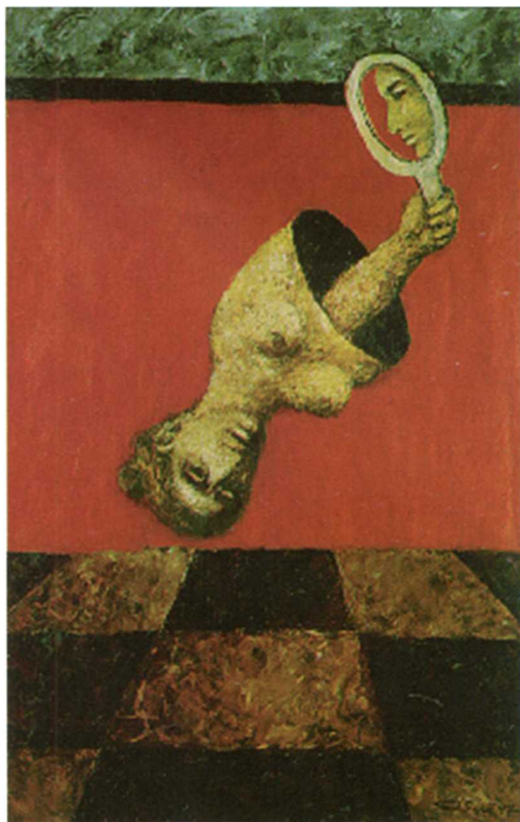
й зерна набрала форми універсальної ідеї богині-матері, богині родючості. Найдавніші богині — Інанна у шумерів, вавилонська Іштар, єгипетська Ісіда, грецька Деметра, українська (сіверянська) Криниця тощо. Картина Яблонської просякнута світлом, золотом стиглості. У такий спосіб вона перебуває в опозиції до "Царя-колоса" Білокур, контрастує з ним. Замість темного провалля у ній — гора золотого зерна. Радість колективної праці — в трудових ритмах і положеннях постатей жінок-селянок, зігнутих, напівзігнутих, майже розігнутих, розігнутих, але зі схиленою головою. Центральна постать кремезно-стрункої молодиці розігнута, вона випростана, її голова піднесена. В її семантичній основі лежить архетип жінки-зерна — віддалений та інтуїтивно сприйнятий образ богині родючості. Водночас постать жінки втілює кульмінаційний момент перемоги, злету, торжества. Труднощі й трагедії лишаються за кадром, як того вимагала тодішня естетика безконфліктності. Тріумф наче сховав хтонічно-космічну темряву й холод, власне, те провалля з "Царя-колоса".

4.1.8. Шістдесятництво та доба постмодернізму

Наприкінці 50 — на початку 60-х рр. художнє життя в Україні значно пожвавлюється. Після XX з'їзду КПРС у суспільстві з'явилася тенденція до певної розкутості, дещо послабилася ізоляція української культури від світової, зокрема європейської, витлумачення сутності реалізму та соцреалізму частково позбулося рис прямолінійно-ортодоксальної категоричності. Все це сприяло творчим шуканням художньої інтелігенції, вдихнуло у творчу атмосферу свіже повітря, вселило надію на творчу свободу, визволення від тотального ідеологічного та адміністративного тиску.

В образотворчому мистецтві тих років спостерігається піднесення мистецтва народного, особливо станкового розпису, а також деяких видів ужитково-декоративного, зокрема кераміки, вишивки. Творчість "знову відкритих" Приймаченко, Собачко, Пати, Власенко, Желєзняка, Олексієнка, Білокінь, Тимченко та інших майстрів дивувала своєю барвистістю, розкутістю й артистизмом, вигадливістю, химерністю і водночас певною кольоровою і формальною дисципліною. Значний резонанс серед творчої інтелігенції на початку 60-х рр. мали виставки дитячої творчості. У творах дітей вражала безпосередність та сміливість рішень, внутрішня свобода, несподіваність тематичного вибору й сюжетних поворотів.

Певний вплив на поновлення творчого життя, відродження тенденцій творчих пошуків та експериментів справили перші виставки сучасного західного мистецтва, які відбувалися переважно у Москві, зокрема експозиція на "Французькій виставці" у Сокольниках, де вперше були експоновані Пікассо, Леже, Брак, Ван Гог, Дерен та ін., а також поява у продажу (здебільшого в Москві та Ленінграді, менше у Києві) альбомів і монографій, присвячених творчості великих майстрів минулого, визнаних представників авангарду, або таким напрямам і течіям мистецтва, як імпресіонізм, постімпресіонізм, кубізм тощо.



О. Ройтбурд. Дзеркало. 1997.

У результаті змінилася сама творча атмосфера, мистецтво зрушило з мертвої точки. Рух був хоч і повільним, однак досить потужним, зі стабільною інерцією, цей поступ не стримали навіть глухі роки "прикручування гайок".

Змінився стан і настрої самого життєво-суспільного середовища. Партійне і комсомольське керівництво наприкінці 60-х рр. намагалося вивести на всесоюзний кін нових Стаханових, Ан-

М. Гуйда. Портрет О. Рижих. 2004.

геліних, Ізотових, але невдало: державний колективізм знецінився, колишній ентузіазм мас еволюціонував у фальшивий пафос та лакейську лояльність кар'єристів. До того ж художники від початку 60-х рр. дістали право одержувати майстерні з нежитлового фонду. Споруджувалися нові житлові масиви — Черьомушки, нові квартири дали частині мешканців центральних районів міст. Це дозволило художникам, особливо молодим, енергійним, одержати під майстерні цілком пристойні квартири, напівпідвали та мансарди з усіма вигодами. Вони вільно розпоряджалися своїм часом, уже не маючи потреби щодня вранці в холод і сльоту їздити на роботу; виконували замовлення Художнього фонду і мали солідні на той час заробітки: за середнього розміру картину "Ленін з дітьми" або "кабінетний" портрет вож-

дя, які виконували протягом двох-трьох тижнів, одержували піврічну, а то й річну платню держслужбовця. У затишних майстернях-квартирах з'явилися зручні меблі, книги, антикварні речі. У таких умовах мистецтво поволі почало втрачати стильові орієнтири соцреалізму, насамперед просторові: щодалі меншало відкритих далей і низьких горизонтів, простір поступово вертикалізувався, набував ознак квалітативності. Останнім виявом соцреалізму, принаймні створеного ним візуального кліше, був так званий суворий стиль, який оспівував працю геологів, шахтарів, китобоїв, сталеварів. Але вже у середині 70-х рр. його сприймали як анахронізм.

У 60—70-ті рр. образотворче мистецтво України поповнилося новими іменами живописців, графіків, скульпторів, народних майстрів — Г. Якутович, О. Данченко, Г. Гавриленко, В. Зарецький, А. Лимарєв, В. Задорожний, І. Литовченко, В. Гурін, А. Рибачук, І. Григор'єв, О. Орябинський, М. Гуйда, Д. Боровський, Д. Лідер, О. Захарчук, Г. Григор'єва, О. Дубовик, Ю. Луцкевич, В. Клоков, М. Грицюк, Ю. Синькевич, А. Чебикін, Б. Довгань, В. Патик, М. Вайнштейн, В. Рижих, Г. Неледва, З. Лерман, В. Реунов, В. Григоров, А. Лоза, О. Слешинський, П. Тайбер, Є. Лисик, Л. Медвідь, В. Голозубов, Н. Денисова, В. Сидоренко, Е. Мисько, З. Флінта, Є. Шимчук, А. Бокотей, О. Безпалків, Я. Мотика, О. Мінько, С. Шабатура, І. Марчук, І. Остафійчук, Т. Левків, І. Боднар, Ф. Тетянич, І. та С. Гоменюк, А. Штепа, М. Буряк, О. Ганжа, І. Лисенко, В. Скопич, Л. Миронова, Ф. Захарчук, В. Леонова, К. Лисокобилко, М. Галушко.

Зазнала певних якісних змін і творчість художників старшого покоління — Т. Яблонської, М. Глущенка, М. Дерегуса, В. Касіяна, О. Бородая, О. Саєнка, Є. Волобуєва, В. Денисова, М. Божия, О. Лопухова, Ф. Манайла, А. Коцки, К. Звіринського, Р. Сельського, В. Токарева, К. Ломикіна, О. Отрощенка, В. Синицького, М. Шелюто, С. Луньова, Д. Крвавича, В. Чеканюка, П. Сльоти.

В. Кожухар. Серія "Неіграшки". 2002.

М. Гейко. Натюрморт на сірому тлі. 2000.

Особливо різкі зміни відбулися у творчості Яблонської. Певні кризові явища, що виникли на початку 60-х рр., змусили художницю шукати нових підходів до живопису. У середині 60-х рр. нові критерії втілилися в естетиці базарного мистецтва, у його лубочно-кітчевій безпосередності та відкритості кольорів, у еклектичній строкатості то-

О. Міловзоров. Феміна. 2002.

гочасних інтер'єрів селянських хат, у драматургії ритуально-святкових дійств. Однак заради нових стильових принципів Яблонській довелося поступитися принципами станкової картинності. Її роботи, зокрема "Травень" (1965) та "Літо" (1967), подекуди набувають умовно-декоративного та символіко-метафоричного характеру. У них жіночі образи типізовані, узагальнено-стилізовані, майже емблематичні, кольори здебільшого відкриті, краєвид узагальнений і є декорацією певного настрою. У даному разі настрою радості від весняної вологої свіжості та розпашілості літнього полуденного достигання. Головне в цих творах — почуття захопленості життям, його всеосяжною красою і таємницею. Однак стилізація в них певним чином посилює зовнішній споглядально-констатуючий момент.

В інших творах цього періоду — "Заручені", "Лебеді", "Наречена", "Мати і дитина" (усі — 1966), "Чайна", "Паперові квіти" (обидві — 1967), "Колиска" (1968) — панує зовнішнє захоплено-замиловане споглядання. Кітчеву красу паперових квітів, штучних віночків, килимків із лебедями — усього того, що раніше вважалося низьким і вульгарним, Яблонська прагне естетично реабілітувати, віднайти соціально-історичні закономірності його існування, виявити функціональні основи цього мистецтва. Проте погляд художниці не проникає у глибинні сутнісно-субстанційні шари буттєвості. В її творах елементи реалістичного тлумачення зображуваного, певного замилування, стилізаторського захоплення та дещо відсторонено-ілюстративного підходу до теми мирно співіснують. Така "безконфліктність" збіднює образне звучання творів, позбавляє їх змістової насиченості. Яблонська звернулася не до справжнього народного (фольклорного) мистецтва, а до його яскраво-декоративної периферії. Вдалий прийом, зрештою, не став органічним стильовим складником.

І все ж у творчості Яблонської цього періоду є певна жертовність та подвиг. Вона, визнаний майстер, академік, лауреат, знайшла в собі сили відмовитися від набутого, звичного й поринути в незнане. Її картини другої половини

60-х рр. стали своєрідним взірцем творчого неспокою та художнього пошуку. Тенденції та напрям цих шукань були визначені вірно — народна творчість, фольклор.

Звернення Яблонської до народного мистецтва не випадкове. У цьому вона, як учениця Ф. Кричевського, продовжувала лінію свого вчителя. Хоча й досить швидко відійшла від принципів кітчевої "барвистої взірності", декоративно-стилізаторської прямолінійності. Її вабить складна живописно-реалістична філософія великих європейських майстрів, чиї твори вирізняються майстерним виконанням та високим професіоналізмом. Однак і захоплення народним мистецтвом, практичне опанування деяких його прийомів та стильових домінант не було даремним, відображалося в особливій кольорово-колористичній настроєвості картин і етюдів другої половини 70-х і наступних років, що узагальнює в собі творчий досвід багатьох поколінь художників від Леонардо да Вінчі до Ван Гога.

Творчість Яблонської другої половини 60-х рр., фільм Параджанова—Якутовича "Тіні забутих предків" посилили, а подекуди збудили інтерес громадськості, зокрема художньої інтелігенції, до народної творчості, традиційного мистецтва. Однак і сама народна творчість, як уже зазначалося, від початку 60-х рр. переживала піднесення, була визнана важливим суспільним явищем. Разом із роботою майстрів Петриківки, Карпат, Прикарпаття, Поділля значну роль у цій справі відіграло мистецтво М. Приймаченко, яке порівняно із 30-ми рр. зазнало відчутних змін.

Ці зміни насамперед стосуються жанрових, сюжетних і змістових аспектів творчості художниці. У найкращих творах Приймаченко 60—70-х рр. втілене космологічно-просторове бачення світу й такі міфологічні сюжети, як творення світу, Світового дерева, царського шлюбу або мотив зустрічі біля криниці та фрагментарно поданий сюжет

В. Петров. Спостерігач. 2003.

О. Міловзоров. Урбо. 2002.

В. Гонтарів. Подвір'я. 2002.

змієборства. Цей сюжет втілюється в образах-алегоріях страшних звірів, які є продовженням іконного образу змія або ящура-дракона, з яким бореться воїн світла святий Юрій. Міфологічний сюжет творення світу та ідеограма Світового дерева найвиразніші в картинах-розписах "Під сонцем на морі чайка годує своїх дітей" (1964), "Соняшник життя" (1963), "Звірі в гостях у лева" (1962), "Зозуля на калині" (1962), "Два павичі" (1959), "Пава на хмелю" (1965), "Квітиоченята" (1964). У цих творах космологічні образи дерева, моря, птаха, предмети та елементи природи натхненні, оживлені, семантично пов'язані із життєдайною стихією вогню.

Твори М. Приймаченко не всі однакові за якістю і значенням: є і самоповтори, і другорядні, "прохідні" роботи. У своїх найкращих творах художниця зуміла поєднати принципи станкового примітиву із принципами декоративного площинного розпису, елементи фігуративності з елементами орнаментики, сюжетно-жанрову оповідність із символіко-метафоричною образністю, міфологічно-казкову фантастику з реаліями сьогодення.

У 60—70-ті рр. уважно вивчали народну творчість, фольклор та використовували у своїх творах їх здобутки і принципи Г. Якутович, В. Задорожний, І. Марчук, І. Литовченко, В. Патик, В. Пасивенко, В. Зарецький, М. Стороженко, Б. Плаксій та ін. Деякі запозичували лише зовнішні сюжетні й мотивно-образні компоненти у вигляді безпосе-

В. Сидоренко. Цитохронізми. 2002.

редніх цитат або об'єктів стилізації. Неоетнографічні твори цих художників були зовнішньо ефектними, мали успіх серед глядачів, однак досить швидко задавнювалися, набували ознак вторинності й залишалися у тому часі, потребам якого служили, що насамперед стосується монументального мистецтва. Значно плодотворнішою була робота тих художників, які проникали у внутрішні, сакрально-семантичні сфери народного мистецтва, "низової" культури взагалі. У їхніх творах фольклорне начало, набуваючи концептуального значення, входило в контекст загальносвітових культурних надбань. Водночас національно-традиційне виражалося не на рівні зовнішнього прийому чи атрибута, а органічно поєднувалося з індивідуально-стильовою основою. Твори таких художників лишаються актуальними, як правило, протягом життя кількох поколінь, у кожний новий період, у кожну епоху розкривають нові змістові й образні грані. Характерною щодо цього є творчість В. Зарецького, М. Стороженка, Б. Плаксія, І. Марчука та Ф. Гоменюка.

Віктор Зарецький (1925—1990), знавець і шанувальник народного мистецтва, примітиву, української національної культури загалом, зумів подолати зовнішній етнографізм, синтезувавши національно-народні основи зі здобутками європейського авангарду, який, зрештою, має фольклорні національні

та загальнолюдські витоки. Саме поєднання системних принципів української орнаментики з її “барвистою взірністю” та ретроспективи клімтівського вишуканого модерну стало в результаті тим явищем, яке ми нині знаємо та поціновуємо як творчість В. Зарецького.

Творчість *Григорія Гавриленка* (1927—1984) заснована на поєднанні елементів національної фольклорної культури із загальнолюдськими інтелектуально-культурними цінностями. При цьому національне начало, не будучи метою творчості художника, водночас не губиться, не розчиняється у середовищі загальнолюдського. Воно є тим чинником, що насамперед впливає на структурні основи речей, активізує, робить вагомими та значущими їх образи.

Гавриленко під час війни, яку зустрів у селі на Сумщині підлітком, плів для себе личаки. Утім відстань від фольклорно-сільської культури до філософських вершин Сходу та Заходу є не такою вже й великою. В народній культурі закладені загальнокультурні підвалини тих людських спільнот і суспільств, які були в минулому, є нині та з’являться у майбутньому. Для усвідомлення цього, перетворення загального знання на частку власного досвіду потрібні великі творчі та інтелектуальні зусилля. Результатом цієї внутрішньої роботи є книжкові ілюстрації, рисунки, гравюри Гавриленка, його олійний і акварельний живопис.

Головну мету мистецтва і своєї творчості Гавриленко вбачав у ствердженні людяності. Мабуть, тому на різних етапах творчого шляху він звертався до поезії трьох видатних гуманістів — Шевченка, Данте, Пушкіна. Ілюстрації Гавриленка, власне, є результатом співтворчості — це ліричні роздуми нашого сучасника над рядками безсмертної поезії. В них помітне прагнення віднайти в культурі різних епох і середовищ спільні мотиви та настрої. Це прагнення, ця світла лірика притаманні всьому творчому набутку художника — реалістичним краєвидам, жіночим портретам, абстрактним композиціям, чорнобілим та кольоровим ліногравюрам.

Феномен творчості *Анатолія Лимарєва* (1929—1985) в тому, що він вірив у абсолютне значення “шкільного” етюдно-пастозного живопису і ніколи не зраджував його кольорово-фактурним й колористичним принципам. Лимарєв по-своєму окультурював, навіть очищував цей живопис, вводячи в нього елементи європейської (в тому числі української та російської) живописної культури, цим надаючи їм певної “моральної підтримки”. Його попередниками можна вважати Васильківського та Пимоненка, а також Ван Гога, Боннара, Кандинського, Малевича, Петрицького. Значний вплив на характер творчості Лимарєва, її сюжетні та виражальні аспекти справили фольклор і народне мистецтво. Зв’язок художника із ними органічний, природний: не зовнішня атрибутика стилізованих мотивів орнаменту або оперування усереднено типовими моделями фольклорності, а духовне наслідування самої сутності художньо-образного ставлення народу до буттєвих, корінних основ життя.

Найкращі твори Лимарєва — краєвиди його рідного сільського степового Донбасу: яри, вибалки, пагорби, лісосмуги, мілкі, зі сліпучим блискітом степові річки. Однак здебільшого це не просто пейзажі, а зображені на основі їх типовості епічно-подієві дійства із власним сюжетом, конфліктами. Сюжетну роль тут виконують кольори — темні, густі, гарячі та легкі, прозорі, світлоносні. Образ сонця у творах Лимарєва, як у народній поезії, поданий у різних настроєвих циклічно-часових іпостасях: сонце вранішнє, грайливо-

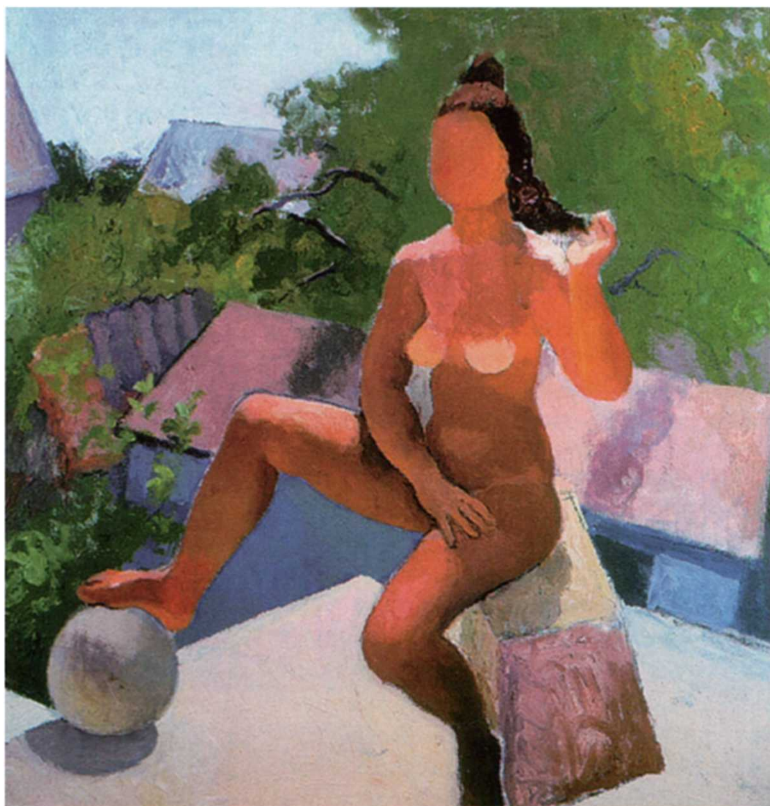
привітне; важке, розпечене вечірнє; заклякле сліпучо-спекотне полуденне; міське, степове, весняне, осіннє, зимове. У цьому, а також у певних ландшафтних уподобаннях, портретах селян, сценках сільського побуту вбачається близькість, певна спорідненість творчості Лимарєва із творчістю Григора Тютюнника. Обидва митці є ровесниками, вони пізнали війну, окупацію, голод; обидва у творчості ніколи не вдавалися до компромісів та пристосовництва; зрештою, вони чутливо вловлювали у звичайному, буденному тонкі ліричні настрої, мали якесь болісно-правдиве почуття людяності.

4.1.9. Останнє двадцятиріччя XX ст.

Для творчості художників, які увійшли в мистецтво протягом 80—90-х рр., або тих, котрі в цей період почали працювати по-новому, характерна небувала розмаїтість манер, прийомів, течій, стилів. Після десятиріч жорсткої "опіки" чиновників від мистецтва, жорсткого упередженого формування виставок, штучних самообмежень, тематичної та сюжетної кон'юнктури, орієнтації на певні офіціозні зразки, візуальні кліше митець дістав право бути вільним у своїх творчих уподобаннях, стильових орієнтаціях та художніх засобах. Це зумовило вибух того розмаїття, про яке щойно йшлося. Знову повторилася ситуація 1900—1910-х рр., коли молоді українські авангардисти, прагнучи опанувати досягнення найсучасніших європейських течій і шкіл, досягти рівня визнаних метрів світового авангарду, упродовж кількох років долали шлях, який у "нормальних" умовах розвитку художньої культури в розвинутих країнах Європи долали за кілька десятиріч. Нині навіть цей термін скоротився. Є художники, котрі відстань між імпресіонізмом та абстракціонізмом, включаючи модерн, експресіонізм, кубізм, проходили протягом усього лише року. Поволі проступали тенденції до відвертого наслідування відомих світових надбань, сміливих та ризикованих експериментів, творчих пошуків, сповнених неспокою та сумнівів, а разом із тим імітації та підробки, певного модерністського ремісництва, відвертого епатажу (задля самого епатажу), служіння зовнішньому ефекту тощо. Тому досить складно відокремити справжнє від штучного, віднайти критерії зіставлення та поцінування творів. Досить високий якісний рівень ремісництва та зовнішньої виконавської вправності заступили мистецтво своєю масовістю.

Ще на початку XX ст. Дж. Джойс, автор "Поминок по Фіннегану", зазначав, що "диявол популярний значно небезпечніший, ніж диявол вульгарний". Масова мистецька продукція кінця 80 — початку 90-х рр. переконує у тому, що обидва дияволи, як популярний, так і вульгарний, однаково небезпечні. Отже, припинення ідеологічного контролю з боку партапарату й чиновництва від мистецтва дозволили багатьом художникам, в основному посереднім реалістам, спробувати свої сили у модернізмі (абстракціонізмі, сюрреалізмі, примітивізмі тощо), але мало хто з них залишився у мистецтві. Вульгарно-популярний еклектичний дилетантизм панував на перших "Парадах галерей" в Українському домі (Київ). Це аж ніяк не стосується проявів контркультури, це наслідок наївно-анархічного розуміння вседозволеності в мистецтві. Утім все лишилося на своїх місцях: як було мало талановитих художників-соцреалістів, так само мало видатних митців-неоавангардистів.

Певні якісні зрушення стали очевидними вже на початку 90-х рр. Та звернімося до передісторії, до 60-х рр. Тоді у великих культурних центрах, якими



Ю. Єгоров. Ранок. 2000.

були Київ, Харків, Львів, Одеса, окремі художники поряд із, так би мовити, основною роботою, яка стосувалася худфонду, офіційних виставок, монументальних проектів, ілюстрування книжок тощо, експериментували у сфері нефігуративного (абстрактного) мистецтва, сюрреалізму, примітивізму тощо. Це, як правило, були ерудовані, обізнані у мистецтві, літературі, філософії люди, зокрема кияни А. Сумар, В. Ламах, Г. Гавриленко, Б. Лобановський, В. Коробко, С. Пустовойт. Мистецтвом, далеким від норм і канонів соцреалізму, займалися О. Дубовик, В. Григоров, А. Левич. У Львові ще наприкінці 50-х рр. опановував ази нефігуративного мистецтва К. Звіринський, який згодом досяг значних висот. В Одесі дещо пізніше випробовував свої сили В. Цюпко. Щоправда, творчість цих "тихих" нонконформістів, представників андеграунду лишалася майже невідомою.

Вже на початку XXI ст. ті нонконформісти, які продовжують працювати і беруть участь у виставках, уже вважаються митцями старшого покоління. Їхня творчість позбавлена формально-концептуального диктату певних умоглядних прийомів, ходів, стратегій, заснована на живописній естетиці матіссівсько-боннарівського кшталту або на нефігуративній предметності живопису Міро та Клеє, "класичного" експресіонізму. Найбільша кількість такого типу або напряму художників зосереджена в Одесі. Це Ю. Єгоров, О. Слешинський, А. Лоза, В. Хрущ, В. Басанець, В. Цюпко, Є. Рахманін, В. Маринюк, М. Степанов (скульптор), О. Ануфрієв,

А. Сагайдаковський. Риси обличчя. 2001.

В. Стрельников, Л. Ястреб, Л. Дульфан. Деякі митці у 90-х рр. виїхали за кордон, інші ввійшли до творчого об'єднання "Мамай". У Києві працюють О. Міловзоров, Г. Неледва, В. Григоров, Е. Бєльський, С. Одайник, О. Павлов, В. Радько, В. Хоменко; у Харкові — Ю. Шеїн, В. Баришников, В. Гонтарів, О. Щеглов, О. Єсюнін, І. Моргунов, В. Шапошников, П. Тайбер, А. Гладкий, В. Петров, О. Борисов, Є. Світличний; у Львові — М. Андрущук, В. Кауфман, І. Остафійчук, Л. Медвідь, Ю. Чаришников, В. Бажай, Л. Мотика, О. Янович, Р. Петрук, С. Гай, М. Демцю, С. Савченко, Б. Буряк, А. Денисюк, О. Турянська, А. Максименко, П. Старух, І. Шумський, Р. Романишин, А. Лисик, О. Івасюта. Першими ж українськими художниками, які здійснили неоавангардистський прорив наприкінці 1970-х рр., були С. Гета, С. Базилєв та С. Шерстюк, їх твори "прозвучали", як годиться, не в Києві, а в Москві. З тих часів Москва і так зване далеке зарубіжжя відкривали і заохочували до співпраці багатьох українських художників — О. Голосія, А. Савадова, Ю. Сенченка, Ф. Гуменюка, І. Кабакова, В. Стрельникова, І. Марчука, О. Ройтбурта, О. Тістола, П. Макова, О. Гнилицького, К. Реунова, А. Сагайдаковського та ін.

Проте на початку 90-х рр. і на українському мистецькому та виставочному ґрунті з'являються художники й творчі об'єднання, які за художнім та ідейно-концептуальним рівнем нічим не поступаються європейським і світовим митцям. У 1992 р. остаточно сформувалося об'єднання "Живописний заповідник"

(ініціатор — Т. Сильваші), ідейна та художньо-концептуальна позиція якого базується на принципах неомінімалізму. До нього увійшли художники, котрих єднає спільний інтерес до нефігуративно-площинної живописної риторики, коріння якої, на нашу думку, сягає супрематизму К. Малевича та певних серій-варіацій на задану тему західних мінімалістів Д. Джадда, Р. Менголда, Е. Келлі. До об'єднання входили Т. Сильваші, О. Животков, М. Кривенко, О. Бабак, А. Криволап, М. Гейко, П. Керестей. Усі вони, крім Керестея, який досить тривалий час перебуває за кордоном, групуються навколо галереї "Ательє Карась".

Виникнення таких "приватних осередків" є досить характерним, адже після того, як Спілка художників і Міністерство культури (читай — держава) втратили монополію на виставкову діяльність і перестали фінансово підтримувати певне коло художників, творча діяльність концентрується навколо приватних галерей та окремих центрів сучасного мистецтва. Більшість власників, художніх керівників галерей та мистецтвознавців провадить свою не залежну від чиїхось думок і настроїв, виставкову та комерційну політику, спираючись на власні вподобання та розрахунки. Наприклад, київська галерея "Ательє Карась", окрім уже названих художників, постійно й почергово експонує твори львів'ян В. Бажая та І. Яновича, харків'ян П. Макова (графік) та В. Петрова, одеситів М. Реви (скульптор) та О. Ройтбурда, киян В. Ралко, В. Бовкуна, В. Шерешевського, П. Бевзи, М. Вайсберга, Ю. Соломка, О. Друганова, О. Дубовика, П. Лебединця, О. Тістола, М. Скугарєвої; "Галерея'36" працює з киянами О. Власовим, Б. Єгіазаряном, О. Міловзоровим (художній керівник), І. Тернавською, В. Радьком, М. Журавлем, Л. Черешкевич (скульптор), зі львів'янами С. Савченком та І. Твердуном, з донеччанином Ю. Савченком. В Одесі модними неоавангардними галереями є "Ліберті", "Красный квадрат", "Міст", "Діалог", у Львові — "Дзиґа", "Ґердан", "Яровіт".

Художники, які створюють так зване актуальне мистецтво, експонують свої роботи в одеських галереях, в одеському та київському Центрах сучасного мистецтва (ЦСМ), а також у київських галереях "Л-арт", "Ра", "Галерея Марата Гельмана". Найактуальнішими, на думку В. Бурлаки, є одесити В. Кожухар, О. Панасенко, І. Гусєв, кияни І. Чичкан, М. Мамсиков, фотохудожник харків'янин С. Братков. Значно регламентована і табуйована творчість цих людей містить у своїй основі поведінковий чинник пародійного ідіотизму вмілості. Твори здебільшого демонструють повсякденну тяганину абсурду та звичну елементарність парадоксу. Зрештою, нічого високого та вічного, все утилітарне й тимчасове. Постійними, "довічними" є лише ініціаційні випробування, повсякденні штучні вмирання й воскресання. На жаль, діапазон дії та ефект впливу цих талановитих продукувань не досить значний. Сучасного масового міщанина-обивателя практично неможливо налякати, ба навіть здивувати, він лякається або дивується, якщо сам того хоче (а він майже завжди того хоче), інтелектуал-артист утаємничений у секрети сучасної концептуально-ігрової еклектики пост-постмодернізму, тобто постійного постмодернізму. Названі художники саме лякають або дивують зображенням млявого банально буденного, сіро-повсякденного божевілля, передріканням неминучого розчинення крихітки-кристала індивіда у рожевій підсолодженій калюжі телеекрана. Якщо абсурдизм Р. Магрітта заснований на принципі ро-

М. Туровський. Крематорій. 2004.

зумових, мислиннєвих рокіровок образів-понять, то латентний абсурдизм актуальних художників — на міфопоетичному принципі таких конфігурацій у синхронічній площині, які зазвичай "притаманні діахронічному ряду при функціональній негомогенності" (В. Топоров) текстового простору твору, а також на принципі подання крупним планом варіативного повторення та алогічного комбінування вихоплених із життєвого контексту реалій. При цьому абсурд набуває рис певної відстороненої безглуздості, замилованого космологізування дрібничок. Усе це може бути реакцією, напевно, запізнілою та неусвідомленою, на офіціозний фанфарний оптимізм радянських десятиріч та ліричний інтелігентський оптимізм 60-х рр. Тому було би спрощенням вважати це занепадом або виродженням, адже це так само є проявом певного вивільнення, своєрідного очищення, визволення з-під тягаря минулого. Також можна вгледіти поданий у саркастичній формі протест проти маргіналізації сучасної людини в неструктурованому, інформативно-масифікованому просторі, її відчуження від онтологічних основ буття. В цьому разі, згідно із негативною частиною формули Гайдеггера щодо буття, "залежно від дискурсосмислення квінтесенції Буття. Буття відмовляє нам в собі самому" [49]. Зрештою час визначить істинну цінність того, що створюють нині художники. Поки ж можемо констатувати, що більшість митців, зокрема тих, що вважаються молодими,

[49] *Хайдеггер М.* Мысли, постулаты, афоризмы, философские интерпретации, тезисы. — Минск, 1998. — С. 221.

нині орієнтована на "списування", розробку, переповідання надбань уже відомих на Заході шкіл, течій, явищ та напрямів. Щодо цього конструктивними стають концептуалізм, заснований на винайденні певного формального прийому або системи прийомів, і прагматизм її (системи) варіативних повторень. Нині відчутно зросла вага раціоналістської концепції формально-стильового першовідкриття. Інсталяція, асамбляж, перформенс у своїй образній основі не відображають життєвих реалій, а маніпулюють ними, комбінують їх, моделюючи новий просторово-середовищний світ, здебільшого світ ностальгії, побудований з уламків і фрагментів колись цілісних, функціональних структур і систем. Відтак працює філософія лабільної тимчасовості усього на світі, коли сучасність сприймається як пропускний пункт на шляху транзиту минулого у майбутнє, а чинником перетворення, метаморфози нерідко слугує сам матеріал. Варто подати, повторити колись створене загальновідоме в новому матеріалі, або змістивши акценти (смислові, образні, формальні), і твір набуває іншого значення — значення несподіваних прозрінь, натяків та ремінісценцій.

У будь-якій формі, створеній природою чи людиною, є частка абсурду, яку можна або вгледіти зненацька, випадково, або віднайти в результаті спеціальних розумових вправ, особливих властивостей погляду та уяви. Щодо цього художники найчастіше звертаються до колишніх міщанських уподобань, кітчу або конформістського офіціозу радянських часів, прагнучи виявити абсурдну сутність усього колись звичного, загальновідомого, банального, повсякденного. Такий зворотний зв'язок з явищами та артефактами минулого — перетворення масового й утилітарного на унікальне й елітарне. Цитування та естетика стилізації, коли сюжет досить ординарної журнальної репродукції, довоєнної або дореволюційної листівки переноситься на полотно нерідко величезних розмірів та подається нарочито незграбно, за допомогою певних технічних імітаційних засобів і прийомів, значною мірою характерні для українського трансавангарду та попарту, до яких прямо чи опосередковано причетні такі різні за характером здібностей та стильовими критеріями художники, як О. Голосій, О. Гнилицький, М. Бабак, О. Тістол, М. Скугарєва.

Прагнення продемонструвати абсурдно-химеричну сторону або сферу дійсності, виявити напругу постійної незатишності останньої, "сон розуму", прихований усередині будь-якої тверезої споглядальності, будь-якої речі, включаючи і твори мистецтва, здобутки культури, змушує художників вдаватися до стильових засобів такого напряму, який умовно можна назвати експресивним неокітчизмом, необруталізмом (хоч назва може видатися й не досить вдалою). Найтиповішими представниками цього напряму, на нашу думку, є такі інтенційно різні художники, як В. Ралко, О. Ройтбурд, А. Сагайдаковський.

Поетика минулого і сучасного "життєвого" наїву-примітиву — дембельських альбомів, панно-афіш провінційних кінотеатрів 50-х і наступних десятиріч, вітрини провінційних фотоательє — приваблює художників смисловою багатозначністю, можливістю тонко іронізувати, віднаходити несподівані образні ракурси. Адже шматок експозиції будь-якого районного краєзнавчого музею радянських часів у "чистому" вигляді (кістка мамонта, шпора наполеонівського вояка і поруч тертий "сухим пензлем" портрет знатного буряківника або фотографія школярів-піонерів, які прополюють кок-сагиз влітку 1949 р.) сам по собі, як і, наприклад, інтер'єр

А. Блудов. Композиція. 2001.

агітпункту в селі повоєнних часів, є інсталяцією, яка демонструє наївну беззахисність людини і її агресивну самовпевненість щодо впровадження у життя тоталітарної ідеї антикосмологічної дискретності цього світу. Водночас ця інсталяція грізно проголошує себе значущою частиною великого цілого — жорстокої гри у новий соціум із похмуро-зловісною посмішкою сіро-кумачевих Жовтневих свят, чия есхатологічна сутність виражена і посилена машкарою офіціозно-казенного оптимізму. Все це опосередковано, а подекуди безпосередньо наявне у творах талановитих українських художників — і шістдесятників, і наступних поколінь, — як присутнє воно у болісно-іронічній та болісно-ліричній прозі Григора Тютюнника, у саркастично-абсурдистських колажах Ю. Андруховича. Однак справжніх талантів, творчих першопрохідців не так уже й багато. Художники-авангардисти воліють будь-що бути екстраординарними, але їхні живописні, графічні, скульптурні екзерсиси з вкрапленням ходової банальщини нерідко нагадують вимучені дотепи та незграбні штукарські монологи колишніх курортних або провінційно-клубних масовиків.

Ідеї поп-арту, такі впливові у сучасній світовій культурі, спонукають митців черпати вже не з архаїчних глибин "колективного несвідомого" (як то було в авангарді початку XX ст.), а з неозорої поверхні сучасного масового "колективного свідомого".

Відстань між периферійними манівцями та магістральним шляхом сучасної світової культури українське образотворче мистецтво долає прискореними темпами. Звичайно, цей процес не позбавлений невдач і втрат, проте вагомі-

шими є завоювання і здобутки. Водночас в українському артистично-вченому мистецтві не втратили свого конструктивного значення різні фігуративні течії та напрями, у тому числі суто реалістичний. Розвивається іконопис, монументальний живопис в інтер'єрах церков, храмів, як відновлених, реставрованих, так і нових (М. Стороженко, В. Федько, В. Прядка, В. Пасивенко, В. Задорожний, Д. Нагурний). Елементи українського ужитково-декоративного мистецтва (писанок, килимів, витинанок тощо), народного іконопису, народної картини, сакральний символізм є визначальними для багатьох творів Ф. Гуменюка, О. Заливахи, В. Пасивенка, В. Прядка, М. Стратілата, М. Журавля, Г. Неледви, І. Марчука.

Від 60-х рр. і досі характерних рис українській сценографії надає школа Д. Лідера (його учні і послідовники — С. Маслобойщиков, М. Левитська, В. Карашевський, М. Глейзер). Ідеї О. Екстер (динамічний простір, метафоричність сценічних елементів) доповнено концептуалізмом і поп-артом. У виставі "Візит старої дами" (Національний академічний драматичний театр ім. І. Франка) Лідер як наскрізний образ занечищеності обіграв туалетний папір, рулони якого правлять навіть за колеса автомобілів. Художник Глейзер у виставі "Тев'є-молочник" (Театр ім. І. Франка) зі справжніх речей побуту утворив асамбляжі, які випромінюють енергію світової скорботи, містично-релігійного піднесення чи карнавальних веселощів.

Реформатором не лише української, а й російської сцени став художник *Давид Боровський* (1934—2006), майстер парадоксальної сценографії, учень А. Петрицького, продовжувач театральних традицій українського дадаїста 20-х рр. І. Терентьєва.

На хвилі документально-ігрового жанру, який поширився у світовому візуальному мистецтві наприкінці XX ст., міжнародного розголосу набула харківська фотохудожня школа Б. Михайлова — С. Браткова — Є. Павлова. Нарочито безтемпераментна, наче безстороння манера зйомки і компонування, поєднуючись із донедавна забороненими темами (ідеологічними та фізіологічними), створює своєрідний театр циничного абсурду, яким виглядає "совкове" життя недавнього і теперішнього Харкова. Щодо цього показовими є серії Михайлова "Бездомні" та "Якби я був німцем", створені у 90-ті рр.

Неможливо осягнути мистецтво і дати йому об'єктивну оцінку без певної часової відстані. Тому осягнути все українське образотворче мистецтво XX ст. і визначити його місце та роль в європейській і світовій культурі є справою майбутнього.

4.2. Скульптура

Сучасні критерії скульптури як мистецтва найповніше означені у книзі англійського історика мистецтва Г. Ріда "The Art of Sculpture". На основі цих критеріїв і варто зробити огляд та певний відбір скульптурних творів українських авторів, що з'явилися у зазначений період.

У 1999 р. в контексті проекту "Мистецтво України XX ст." разом із мистецтвознавцем Я. Хоменко вже доводилось задаватися такою метою у зв'язку з формуванням виставки "Мистецтво скульптури XX ст." [1] Відтоді минуло десять років. Скульптурна практика України значно розширилася і за кількістю, і за гео-

[1] Див.: Мистецтво України XX ст. — Київ; Копенгаген, 1998. — С. 230—257.

графічними кордонами. Твори українських майстрів встановлені у якості пам'ятників у Західній Європі, Америці, Росії, Китаї. У межах України з'явилися нові осередки скульптури, навчальні заклади, які виховують молодь. Українські скульптори є постійними учасниками міжнародних симпозіумів, мають власні сайти в Інтернеті. З 1999 р. Національна спілка художників України регулярно проводить Триєнале скульптури і визначає переможців. З 2006 р. щоберезня проходять гучні форуми Великого скульптурного салону. У серпні—вересні 2009 р. на виставковому підприємстві "Арсенал" вперше під патронатом Президента України відбулася виставка "De profondus". Історія української скульптури на ній була представлена від Трипілля до наших днів.

Майже двадцять років незалежності України мали позитивний вплив на історію її вивчення і на сучасну скульптурну практику. Художники врешті-решт отримали жадане право повернутися до власного бачення світу, а мистецтвознавці — до власного розуміння процесів розвитку мистецтва скульптури. Саме сьогодні народжуються ініціативи інтерпретації історії української скульптури з позицій сучасного розуміння загального процесу формування, розвитку і становлення культури XX ст. У 2006 р. Інститут проблем сучасного мистецтва видав дослідження М. Протас "Українська скульптура XX ст.". Його можна вважати фундаментальним для подальших розвідок на скульптурній ниві. Докладний розгляд і ретельний аналіз історичних періодів, вибір імен та характерних для кожної персоналії скульптурних творів, зроблений авторкою, дозволяє перейти до ширших узагальнень і оцінок.

Скульптура, як і будь-який мистецький твір, народжується своїм часом і відбиває реальність навколишнього життя саме через світобачення конкретної творчої індивідуальності. Її якість залежить від рівня розвитку художника і суспільства, що стає колективним замовником твору. Але, понад цим, скульптура є об'ємом у просторі. Об'ємом, що насичує цей простір своєю енергетикою, передає глядачеві моторні реакції, які суттєво впливають на остаточне враження від скульптурного твору. Розкриваючи своє розуміння процесу формування і розвитку скульптурних ідей в Україні XX ст., ми будемо враховувати цю її визначну якість як виду мистецтва.

Відразу слід зауважити, що процес розвитку української скульптури XX ст. не був послідовним. І якщо обрати для порівняння хрестоматійну модель французької або італійської історії скульптури XIX—XX ст., ми відчуємо багаторічні асинхронні зсуви вітчизняної моделі розвитку. Так само, як і вплив світового рівня персоналій — Родена, Бурделя, Майоля, Архипенка, Кавалерідзе — працював не стільки у першій чверті XX ст., скільки починаючи з 1940-х рр. і до кінця XX ст. А ідеї авангарду почали активно впливати на творчий процес лише у роки "перебудови". У той же час протягом усього століття авторитет академічної традиції моделі Петербурзької Академії мистецтв, яку успадкували у Києві, був незмінно високим. Це — свідоцтво консерватизму свідомості українців, який порушували лише поодинокі особистості. Якщо їм вдавалося розпочати свою діяльність на батьківщині, то продовжували вони її і ставали відомими неодмінно на Заході або у Росії. Це стосується і контррельєфів Татліна, об'єктів Бурлюка, скульптуроживопису Архипенка і Баранова-Россіне, паперових макетів Екстер, просторових архетоктонів, "планіт" Малевича, які випереджали ідеї необхідності художньо-промислової освіти на Захо-

І. Кавалерідзе. Скульптори — В. Шишов, В. Вінайкін, М. Білик. Пам'ятник княгині Ользі у Києві. 1910. Реконструкція 1996 р. Мармур.

ді. Єдиною потенційною постаттю в скульптурі першої чверті XX ст. залишався *Іван Кавалерідзе* (1887—1978). Він талановито об'єднав у своїй монументальній творчості традиції професійної школи, авангардні ідеї Родена у поєднанні з романтичним переосмисленням формотворення кубізму. Його емоційні, споруджені під час здійснення ленінського плану пропаганди монументи Артему у Слов'яногорську (1927), Шевченкові у Полтаві (1925), "Героям революції" у Ромнах (1918) дожили до наших днів не тому, що їх з радістю прийняли сучасники, а тому, що вони стояли у віддалених від української столиці провінційних містах і не сприймалися їх населенням. Улас Самчук так висловився з приводу полтавського пам'ятника Шевченку, де "у розміщених під різними кутами бетонованих плитах виступає сидяча фігура задуманого Тараса": "Одинока в Полтаві архітектурна річ, яка стоїть тут осамітнено й недопасовано до середовища. Полтава не була готова до модернізму такого демонстративного вияву, де все ще дрімало в засягу 19-го століття" [2]. Ім'я І. Кавалерідзе із вдячністю згадувало покоління художників, які розпочинали свою самостійну творчість у 1950—1960-ті рр. (В. Селібер, Л. Кулябко-Корецька, Ю. Синькевич, М. Грицюк, А. Фуженко). Незалежна Україна відновила у 1996 р. пам'ятник княгині Ользі у Києві. За ескізом Кавалерідзе зроблено монументальну фігуру Ярослава Мудрого (1997) біля Золотих воріт у Києві. Вони стали вкрай необхідними для формування національної свідомості незалежної держави.

На наступному етапі (1930-ті рр.) можна виділити два радянські центри виховання скульпторів — Харків та Київ. Харківська скульптурна школа трималася на авторитеті двох видатних педагогів — *Леонори Блох* (1881—1943) й *Івана Севери* (1891—1971). Л. Блох мала унікальний досвід спілкування з великим Роденом: була його секретарем,

[2] Цит. за: *Капельгородська Н., Синько О.* Мікеланджело XX століття // Іван Кавалерідзе: Скульптура. — Київ, 1997. — С. 15—16.

працювала під його наглядом. Після Жовтневого перевороту 1917 р. вона стала викладачем Харківського художнього інституту і своєрідним провідником пластичних ідей одного з найбільших майстрів європейської пластики до сучасної скульптурної школи. Блох прищеплювала навички до систематичної, щоденної роботи, любов до навколишнього світу і, в першу чергу, до людини. Любила давати завдання на вільну тему, сміливо відроджувала зображення оголеної фігури. З азами пластичної грамоти вбирали молоді скульптори глибоку повагу до класичного мистецтва.

І. Севера перебував у Харкові короткий час (1929—1934), але він зі своїм колосальним багажем знань (маестро навчався у трьох академіях — у Петербурзі, Празі, Римі) став безсумнівним авторитетом для студентства. Він прищеплював талановитій молоді смак до експресивного бачення форми, інтерес до драматичних переживань, до широких монументальних узагальнень. Севера намагався зробити у Харкові те, що не вдалося йому у Київському художньому інституті (1926—1929) — повернути мистецтво скульптури від камерності, салонності до монументальності, до активнішої соціальної позиції. Він учив своїх послідовників розуміти мову великих скульпторів Єгипту, Давньої Греції, доби Відродження. Зразками для учнів Севери (серед них — І. Левицький, М. Лисенко, Л. Муравін, І. Макогон) були також скульптури їх учителя. Роками харківського періоду датується "Пацифікація" (1933) — відгук на тогочасні драматичні події в Галичині. Загострено ліплена голова у динамічному ракурсі набувала символічного звучання. Багато років по тому вихованець післявоєнної львівської школи Р. Петрук поставив цей твір в один ряд з "Головою Бетховена" Бурделя [3]. У 1935 р. М. Лисенко, наслідуючи свого наставника, відтворить ще один пронизливий образ сучасності під назвою "У катівнях фашизму": політичний в'язень виламує грати і волає всім своїм напруженим єством про фашистську загрозу. Цей твір, який, на жаль, не зберігся, навіть у репродукції залишає незабутнє враження.

І. Кавалерідзе. Пам'ятник Артему у Слов'яногорську. 1927. Бетон.

[3] Роман Петрук: Альбом. — Київ, 2007. — С. 19.

В. Бородай. Художник В. Касіян. 1973. Бронза. НХМУ.

Саме ці дві лінії — лірична, що йшла від Л. Блох, і монументально-драматична — від І. Севери, визначили головні успіхи молодої скульптури радянської України. Зусиллями талановитої плеяди — О. Аносової, К. Бульдіна, О. Вольkензона, А. Дарагана, О. Кудрявцевої, М. Лисенка, Л. Лопатинської, І. Мельгунової, Л. Муравіна, Я. Ражби — створювалося монументальне і монументально-декоративне оздоблення соціалістичного Харкова. Теми молодості, дитинства материнства, праці, родини, інтернаціональної солідарності, оборони вітчизни реалізовані в скульптурних образах, що прикрашали харківські фонтани, робітничі клуби, парки, Інститут ветеринарії, Будинок санітарної культури, Інститут охорони материнства та дитинства, Червонозаводський театр, Будинок Червоної армії.

Тоді ж у Харкові склалася унікальна співдружність *Михайла Лисенка* (1906—1972) та *Льва Муравіна* (1906—1974).

М. Лисенко. Вірність. 1947. Оргскло. НХМУ.

Їхні імена звучали на рівні з іменами провідних майстрів радянської скульптури — В. Мухіної, І. Шадра, В. Андреєва, Б. Корольова, М. Манізера, С. Меркурова. Легендарний харківський дует неодноразово ставав переможцем численних всесоюзних конкурсів. Війна, на жаль, обірвала реалізацію їх проектів. Однак у Миколаєві 1936 р. було відкрито пам'ятник "61 комунарові", а для Всесвітньої виставки 1939 р. у Нью-Йорку було споруджено дві монументальні п'ятифігурні композиції "Героїка громадянської війни" та "Героїка соціалістичного будівництва". "Персонажі, створені Лисенком і Муравіним, вражають своїм одухотвореним реалізмом, — писав про майстрів у газетній статті 1941 р. Ю. Штаєрман, — образи їх глибоко ліричні, виліплені ними люди сповнені глибокого почуття, суворого усвідомлення вселюдської значущості творимої ними справи, якою відкривається нова ера в історії людства" [4]. У статуях молодих скульпторів — від рядового солдата до школяра-піонера — сучас-

[4] *Лисенко Л.* Пам'яті визначного скульптора: (До 100-річчя від дня народження М.Г. Лисенка) // Українська академія мистецтва: Дослідницькі та науково-методичні праці. — Київ, 2006. — Вип. 13. — С. 341.

Н. Дерегус-Лоренс. Фестивальна пісня. 1957. Оргскло. Горлівський художній музей.

ники відчули щось спорідне із мужністю, енергією та героїчною патетикою старих майстрів [5].

Двоє харківських скульпторів з десятирічним монументальним стажем ще до закінчення Другої світової війни отримали у Москві запрошення викладати на кафедрі скульптури у Київському художньому інституті. На жаль, педагогічна діяльність Муравіна була перервана у 1948 р. так званою кампанією проти космополітів, і він був змушений поїхати до Москви. Лисенкові ж судилася інша доля. Художні здобутки вчителів і свого славетного покоління він поклав в основу подальшої творчості й педагогічної діяльності.

Київська академічна скульптурна школа напередодні війни мала більш станковий характер. Її викладачами були відомі скульптори Б. Кратко (1884—1960), Ж. Діндо (1902—1954), М. Гельман (1892—1979) і П. Ульянов (1899—1964), який викладав роботу у твердих матеріалах і став автором хрестоматійних портретних типів, рублених з граніту — "Червоноармієць" (1933) і "Будьонівець" (1934). М. Гельман як вихованець майстерні О. Матвєєва у Всеросійській академії мистецтв у Ленінграді, завжди зберігав вірність серйозному, перевіреному класикою ставленню до вивчення людини, котру проніс через усю свою творчість і педагогічну діяльність.

Помітним явищем київського художнього життя довоєнних років стала творчість *Володимира Климова* (1889—1975). Він студіював скульптуру у Ф. Балавенського, Б. Едуардса, Г. Залемана, Г. Голубкіної і залишив у мистецтві помітний слід виразною конструктивною манерою різьблення й глибоким відчуттям народних характерів ("Голова селянина", 1926, бетон).

Свої кращі портретні образи створив у 1930-ті рр. *Іван Макогон* (1907—2001). У 1934 р. він зробив мармуровий горельєф, присвячений пам'яті друга — скульптора І. Левицького, який трагічно загинув у 1932 р. Класичний профіль чоловіка з курчавим волоссям, з пальцями рук, що підтримують чудову жіно-

[5] Там само.

чу голівку біля самого обличчя, став метафоричним уособленням образу митця та вічної музи його творчості. Портрет художника І. Северина (1936) створений з відчуттям багатогранності образу творця, розкритого за допомогою мови реалістичної класики. І. Макогону судилося довге життя. В історію вітчизняної скульптури він увійшов як талановитий педагог, котрий до останніх днів залишався на своєму викладацькому посту, користуючись незмінною повагою у студентства.

У післявоєнні роки скульптурна освіта знову стала парафією двох міст України. Цього разу Києва і Львова. Харківська школа у якості художньо-промислової освіти до початку "перебудови" залишалася провінційною.

Київська скульптурна школа наступні 50 років завдячує своїм існуванням такому унікальному явищу, як школа Михайла Лисенка. Цей феномен був ретельно й переконливо опрацьований на початку XXI ст. на ювілейній виставці до 100-річчя від дня народження її старійшини під назвою "Скульптор Михайло Лисенко та його учні", а також у виданні, приуроченому до неї [6]. Фактично, із запрошення М. Лисенка на викладацьку роботу до Київського художнього інституту в скульптурі Східної України починається новий етап. Як завідувач кафедри (до 1960 р.) професор створив власну концепцію викладання. Вона базувалася на тих ідеалах і професіональній культурі, яку майстер успадкував від учителів Л. Блох та І. Севери й свято сповідував. Заповідями визначного педагога і професіонала Лисенка були академічна грамотність, постійне спілкування з натурою, творчий зв'язок із класичною спадщиною, що допомагає звільнити скульптуру від побутових натуралістичних деталей і підняти твір на рівень високих пластичних ідей. Найулюбленішим

В. Зноба. Пам'ятник Іллі Мечникову. 1986. Бронза, граніт. Інститут Пастера, Париж.

предметом педагога була композиція. Він полюбляв багатофігурні, розгорнуті у просторі групи зі складним, закрученим рухом, з ажурами. Кожна з 360 точок зору на скульптуру повинна працювати на композицію цілого. Лисенко запалював своїм романтичним баченням, етичними й естетичними переконаннями. Серед його учнів, особливо у перші післявоєнні роки, були діти сільської та міської інтелігенції, репресованих і загиблих, сироти з дитячих будинків, учасники війни, які прямо з фронту приїздили на вступні іспити. Мистецтво вони любили всім серцем, а інститут сприймали як храм. Це було покоління мужніх і красивих людей, котрі пройшли тяжкі випробування і зберегли романтичні поривання й любов до прекрасного. А в

[6] *Лисенко Л.* Скульптор Михайло Лисенко та його учні. — Київ, 2006.

М. Лисенко, В. Сухенко, О. Вітрик, Б. Лисенко. Архітектори — А. Ігнащенко, М. Іванченко, В. Іванченков. Пам'ятник громадянам Києва і військовополоненим Радянської армії, що були розстріляні німецько-фашистськими загарбниками у 1941—1943 рр. 1976. Бронза, бетон.

стінах інституту вони зустрічали педагога — унікальний взірець самовідданого служіння мистецтву.

Ім'я Лисенка у післявоєнному Києві було легендарним, а твори ставали скульптурною енциклопедією для студентства 40—50-х рр. Насамперед йдеться про двофігурну групу "Вірність" (1947), що зображає обійми оголених фронтовика-інваліда та його вірної подруги — парафраз відомої композиції Родена "Поцілунок", автобіографічний твір. Широковідомі й такі твори митця, як експресивна, багатофігурна, витягнута на три метри по горизонталі, перейнята динамікою композиція "Партизанський рейд" (1947), що у 1960 р. була встановлена на центральній площі у Сумах; епічна "Пієта" — на пагорбі Слави у Львові (1946—1952); двофігурний "Винос пораненого" (1947); славетне погруддя Тараса Шевченка (1945), яке вже тричі слугувало образом пам'ятника — біля подвір'я Київського державного художнього інституту (нині — Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, 1969, мармур), в Ашгабаді (1972) і в Парижі (1978); перейнятий мі-

келанджеловим духом "Шевченко над Дніпром" (1964, мармур); двофігурна група "Пушкін і Міцкевич" (1951) і, безумовно, стрункий, романтичний, ренесансний за образом і композицією вершник Микола Щорс (1954), створений у співавторстві з М. Суходоловим і В. Бородаєм. Не випадково майстерня Лисенка мала визначення "монументальна". Всі складові системи професора працювали на романтичний, окрилений образ пам'ятника. Тому не дивно, що майже усі учні Лисенка активно працювали на ниві скульптурної монументалістики — О. Олійник, М. Декерменджи, П. Мовчун, А. Білостоцький, І. Горовий, В. Вінайкін, В. Зноба, Г. Кальченко, І. Копайгоренко, К. Лискова, В. Гречаник, В. Полоник, О. Скобліков, Є. Горбань, Н. Дерегус-Лоренс, М. Красотін, В. Нечуйвітер, М. Рапай, М. Савельєв, Т. Судьїна, Б. Ульянов, І. Довженко, А. Непорожній, В. Таранченко, Р. Гельман, О. Вітрик, Л. Кулябко-Корецька, В. Сухенко, В. Пацевич, Л. Чаус, І. Черешкевич, М. Міщук, А. Гончар, Я. Куленко, В. Чепелик, О. Шлапак, В. Медведєв, М. Олексієнко, Б. Лисенко.

Майстерня митця була пронизана духом свободи й співтворчості. На думку її випускника, нині завідувача кафедрою скульптури НАОМА В. Швецова, Лисенко відстояв високу місію мистецтва навіть в умовах суворого ідеологічного замовлення. Саме тому стали потім можливими і єгипетська виставка В. Бородая, і експресіоністичні портрети М. Грицюка [7], і весняна виставка скульптури 1968 р. у Києві, де у роботах творчої молоді відчувався вплив скульптурних ідей Г. Мура, О. Архипенка, скульптурної практики 1920-х рр., контррельєфів Давнього Єгипту. Серед її учасників були випускники майстерні Лисенка — Ю. Укадер, Б. Довгань, В. Луцак, М. Константинова, М. Грицюк, Ю. Синькевич.

Михайло Лисенко був людиною стражденної, але щасливої вдачі. Загострене відчуття багатогранного життя, співчуття драматичній долі кожної людини народжувало скульптурні твори високої мистецької вартості. Тому неможливо говорити про еволюцію творчості майстра: усі його найрізноманітніші за звучанням твори — це своєрідні грані цілісного світогляду. Працював він неймовірно багато. Найдоступнішою для нього формою були невеличкі ескізи, етюди, станкові композиції. З них народжувалися пам'ятники, монументи. Деякі Лисенкові теми й образи пройшли крізь усе його життя. У цьому сенсі слід згадати його останню роботу — дванадцятифігурний пам'ятник у Бабиному Яру (1968—1972, 1976, у співавторстві) — своєрідний катарсис пластики, де простежуються мотиви композицій "Похорон партизана", "Семеро старих", "Чапаєв", "Винесення пораненого", "Партизанський рейд", "Вірність", "Материнство" тощо. Архітектор А. Ігнатенко, який відчув могутню силу лисенківського таланту, через 32 роки після його відкриття стверджував: "Унікальність пам'ятника у Бабиному Яру в тому, що він нависає над простором, а не стоїть на п'єдесталі! Нам хотілося створити образ ніби виброшених у повітря силою вибухів тіл, що летять з грудками землі. Пластика Лисенка була настільки монументальною і виразною, що її необхідно було виводити у безкінечність ландшафту. І моя задача як архітектора полягала в тому, щоб дати безкінечність цим геніальним пластичним фрагментам" [8].

Але існувала межа, за яку унікальний талант Лисенка не міг сягнути. Він

[7] Див.: *Лисенко Л.* Скульптор Михайло Лисенко та його учні. — С. 14.

[8] Із бесіди автора з А. Ігнащенком. 12.07.2008: Аудіозапис. — Архів Л. Лисенко.

М. Грицюк. Портрет Гідона Кремера. 1975—1976. Мідь, гальванопластика. НХМУ.

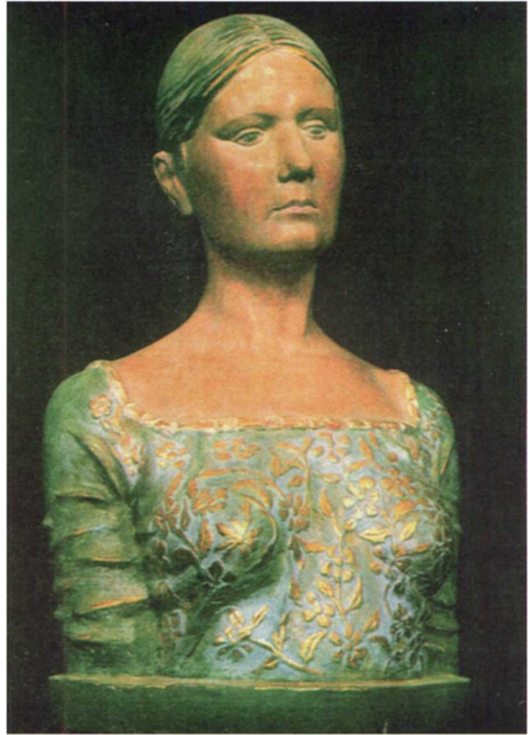
М. Грицюк, Ю. Синькевич, А. Фуженко. Архітектори — А. Сницарев, Ю. Чеканюк. Ескіз памятника Тарасові Шевченку у Москві. 1964. Бронза. НХМУ.

категорично заперечував будь-які спроби узагальнення скульптурної форми або створення символістичних статуй, відірваних від конкретного життя. Його щире серце не могло прийняти ніяких формальних пошуків. Ніякого "раціо" за рахунок "емоціо". Тому далі Родена його розуміння скульптури не йшло.

А поміж тим наприкінці 1950 — на початку 1960-х рр. у стінах Київського художнього інституту сформувалася певна опозиція до суто академічних традицій викладання. Це відбулося на курсі, де навчалися М. Грицюк, Ю. Синькевич і А. Фуженко. Цьому значною мірою сприяв демократичний клімат так званої хрущовської "відлиги", яка на незначний період послабила ідеологічний тиск і зняла жорсткі заборони в культурі. Однією з визначних подій тих часів став московський молодіжний фестиваль 1957 р., після якого було прочинено "вікно в Європу". Потім відбулася неймовірно революційна виставка, присвячена 30-річчю МОСХ (1962). Студентська молодь відкривала для себе нові імена, нові можливості в мистецтві. Цим процесам на своєму курсі дуже сприяв М. Грицюк, який приїхав з батьками в Україну з Аргентини. Він бачив інший світ, мав унікальну бібліотеку забороненої літератури, набагато вільніше орієнтувався у скульптурних цінностях. Ю. Синькевич називав імена скульпторів, якими захоплювалися друзі-однокурсники: Манцу, Бранкузі, Дуніковський, Кереньї, Земла. Російські самородки С. Коненков і С. Ерзя, що повернулися з Америки додому, подавали приклади ще не знаних можливостей скульптурних рішень у твердих матеріалах. Потреба нових вражень привела скульптурну трійцю до Латвії, де розвивалася прямо протилежна академічній традиція до узагальнення, бачення цілісної, рубленої у камені форми в робо-

тах Залкална, Зале, Мелдоріса. Впевненою перемогою молодого покоління стало спорудження пам'ятника Тарасові Шевченку у Москві (1964). Його авторами вперше (!) в історії української скульптури стали учорашні випускники КДХІ М. Грицюк, Ю. Синькевич, А. Фуженко і архітектори А. Сницарев та Ю. Чеканюк. Традиція репрезентації фігури героя на постаменті змінюється на більш образну, метафоричну структуру. Аналізуючи цю монументальну роботу, М. Протас дає влучну характеристику такої новації: "Поет іде імпровізованим пандусом-символом доріг життя — не лише у фізичному просторі набережної Москви-ріки і шляхами долі оспіваної ним України, але і перетинає час від минулого до сьогодення, перетворюючись із конкретної персони в символ тих ідей, що виборював усе життя. Пластика доводить цю думку цілісними лапідарними об'ємами постаті, що м'яко динамізуються порухом одягу [...] У композиції пам'ятника митці врахували авангардний досвід І. Кавалерідзе, який навідувався до їхньої майстерні, надаючи дружні поради"[9].

У межах реалістичних традицій в другій половині 1960-х рр. в особі учня Лисенка — *Василя Бородая* (народився у 1917 р.) сформувалася певна опозиція емоційно-реалістичній пластиці учителя. Це була тенденція до узагальнення, конструктивного вирішення форми і віддалено нагадувало альтернативу Роден—Бурдель. Це спрацьовувало в образі окремих монументальних задумів Бородая: пам'ятник чекістам у Києві (1967, граніт), пам'ятний знак засновникам Києва (1982, бронза). Але в жорсткій уніфікації образу-кліше у монументі "Ма-



М. Грицюк. Наталя. 1975. Бронза.

М. Грицюк. Пікассо. 1975. Бронза.

[9] *Лисенко Л., Протас М.* Скульптура: Мистецтво другої половини 1950-х — 1980-х років // Історія українського мистецтва: У 5 т. — Київ, 2007. — Т. 5. — С. 602.

В. Клоков. Ранок. Дівчинка з риссю. 1974. Дерево. НХМУ.

В. Клоков. Пам'яті Боттічеллі. 1992. Бронза. НХМУ.

ти-Батьківщина" меморіального комплексу Національного музею Великої Вітчизняної війни у Києві перетворилося на прикрий дисонансовий елемент в оточенні м'якого за контуром ландшафту і плавних абрисів храмового зодчества Київської Русі.

В українській скульптурі з кінця 1950-х рр. вже працював майстер, який визначив для себе органічніший стосовно мистецтва скульптури шлях. Його ім'я — *В'ячеслав Клоков* (1928—2007). Київський художній інститут він закінчив в майстерні М. Гельмана, про якого ми вже згадували раніше. Клоков в цьому сенсі успадкував матвєєвську серйозну, стриману, вдумливу інтонацію в мистецтві. Цікаво, що він закінчив інститут у 1953 р. разом з І. Коломієць. Клоков теж був романтиком, але спілкування з природою — для нього не красива теорія, а жива практика. Кожну вільну хвилину він використовував для подорожей на лижах, байдарках, плоскодонках по Дніпру, ріках України і далі — Карелії і по Білому морю. У 1962 р.

працював на будівництві Красноярської ГЕС бетонником, а в 1964 р. на вісім місяців поплив до Антарктики матросом китобійної флотилії "Слава". В цьому він цілком розділяє ентузіазм шістдесятників, що за комсомольськими путівками їхали у віддалені куточки СРСР за новими враженнями від справжніх героїв сучасності. У житті Клокова все було по-справжньому: кохання, праця, захоплення природою, відповідальність за свою творчість, неймовірно високі вимоги до себе. Темою його мистецтва став зв'язок між людиною і природою, як би ми зараз сказали — екологічна тема. Їй присвячені кращі роботи майстра: "Усть-Ілім" (1967, дерево), "Ранок. Дівчина з риссю" (1974, дерево; до речі, дівчина — це скульпторова донька Оксана, яка теж стала художницею), "Хлопчик і лось" (1985, бронза), "Візьми з собою коня" (1994, бронза; Перша премія Всеукраїнської трієнале скульптури 1999 р.). Своїм гармонічним строєм, виваженою конструкцією, рівновагою об'ємів і гуманістичною зверненістю до глядача вона дарує справжнє естетичне задоволення. «Я люблю скульптуру за її мужність, за скупість засобів, якими вона оперує. За взаємодію з простором [...] Основи скульптурної мови знайдені давно, важливо ними оволодіти, а не ганятися за ефектами експериментаторства. Адже справжнє мистецтво завжди спадкоємне і завжди нове, як саме життя, бо воно є життям духу. Спадкоємність — це, так би мовити, кровоносна система мистецтва і загубити її — значить убити мистецтво [...] Диханням же істинного мистецтва завжди була жива радість, захоплення красою Божого світу. Я би сказав, що мистецтво — це вираження вдячної подяки Богу за довершеність створеного ним світу. Інакше кажучи, Творцю потрібен був хтось, хто би зміг оцінити його труди, і він створив Людину, наділив її здатністю відчувати красу і втілювати її у мистецтві [...] Думаю, зараз людство ризикує на кілька століть залишитися без животворного впливу гуманістичного мистецтва і здичавіти у нетрях технократичного "раю"» [10].

Будемо вважати ці слова своєрідним заповітом сучасному й майбутнім поколінням скульпторів. Таким "маяком" в історії української скульптури XX ст. стала також творчість *Інни Коломієць* (1921—2005). Вона народилася у селянській родині, мала славетних вчителів — Б. Кратка, В. Климова, К. Єлеви, М. Шаронова, М. Гельмана, М. Лисенка, П. Носко, І. Фоміна. Рядовим бійцем пройшла війну. В аспірантурі спілкувалася з носіями народних традицій — П. Власенко, О. Желєзняком, Н. Федоровою. У її творчості ще за радянських часів органічно об'єдналися традиції народного примітиву, бурделівська архітектоніка і типова для мистецтва 60-х рр. "суворостильність". Цю якість несли образи хліборобів, делегаток, доярок, вилицюватих, кирпатих селянок. Безумовно, Коломієць, як В. Клоков, була переконана, що селяни — це люди, кровно пов'язані із землею, носії кращих людських якостей. За духом своєї творчості вона була селянкою, а як дипломований художник завжди вважала, що професіоналізм полягає в засвоєнні усіх відомих на сьогоднішній день традицій світу. Тому вона ніколи не дозволяла собі "почивати на лаврах" і завжди була у дорозі. Літо проводила в улюбленому селі Українка в Обухівському ра-

[10] З одного з останніх інтерв'ю зі скульптором В. Клоковим 2001 р. Бесіду вів Ю. Захарчук. Повністю надруковане у каталозі до 80-річчя від дня народження скульптора (Київ, 2008).

І. Коломієць (у співавторстві із Г. Хусідом). Архітектор — А. Ігнащенко. Пам'ятник Д. Бортнянському у Глухові. 1995. Бронза.

йоні. А в інші пори року подорожувала світом — бувала у Єгипті, Італії, Франції, Іспанії, Чехії, Скандинавії та Японії. Завжди привозила безліч малюнків, а особливо цікаві враження "перекладалися" на скульптурну мову циклів "Єгипет" (1962), "Японія" (1965—1966), "Іспанія" (1972—1973). Жодного факту своєї біографії не залишила художниця без уваги. Нещадна пам'ять війни "вибухнула" у незабутньому образі пам'ятника спаленому селу в Корюківці Чернігівської обл. (у співавторстві з Г. Хусідом, архітектор — А. Корнєєв, 1977). Він має вигляд хати, стіни якої — це горельєфні фігури мешканців села: жінок, дітей, чоловіків, старих, дерев. Жодної непрацюючої точки! При всьому драматизмі зображеного скульптор не забуває про красу. Стіна раптово проривається наскрізними отворами, а з одного боку зовсім, як у казці, зникає, надаючи можливість заглянути всередину, побачити затишний інтер'єр української оселі з одвічними рушниками, квітами, меблями. Талановиті руки художниці завжди перетворювали на скульптуру будь-який матеріал, для неї не існувало нескульптурних тем!

Вже за часів незалежної України І. Коломієць вдалося реалізувати один з найкращих своїх монументальних задумів — пам'ятник двом музичним геніям, уродженцям міста Глухів — Максимові Березовському та Дмитрові Бортнянському (у співавторстві з Г. Хусідом, архітектор — А. Ігнащенко, 1995). Ця скульптурна композиція складається з трьох роз'єднаних елементів: постатей композиторів і свічника, який, за влучним спостереженням мистецтвознавця Г. Олійник, "не лише виконує дизайнерську функцію, а й об'єднує всю композицію світлом і постаттю ангела-охоронця з розкритими крилами. Фігури композиторів стоять на барокових кар-

І. Коломієць (у співавторстві із Г. Хусідом). Архітектор — А. Ігнащенко. Пам'ятник М. Березовському у Глухові. 1995. Бронза.

тушах, які ніби переносять нас у ту епоху" [11]. Мовою пластики художниця відтворює елегантність і впевненість Бортнянського, сум і відчай Березовського. "Тільки глибоке проникнення у дух суперечливої доби, у біографію і творчість видатних українських музикантів надихнуло майстра на створення пам'ятника такої сили" [12].

Перша персональна виставка І. Коломієць відбулася у 1967 р. А своє 80-річчя у 2001 р. вона відсвяткувала відкриттям унікальної експозиції скульптур із шамоту, що розкрили неоглядні обрії національних мистецьких традицій від народного примітиву, бароко до авангарду та постмодерну. "Це скульптура за своїм образним ладом близька до традиційної кераміки з її незбагненним кодом, гармонійною формою, вмотивованим кольором", — так високо оцінила її тодішній заступник директора Центру народної культури "Музей Івана Гончара" [13].

Третім видатним майстром, на щастя, активно працюючим сьогодні представником старшого покоління, який вийшов на перспективний шлях скульптурної творчості, став вихованець львівської школи *Роман Петрук* (народився у 1940 р.), уродженець с. Рудники, що на Покутті. У своїй автобіографії майстер зазначає: "Освіта — Львівський інститут прикладного та декоративного мистецтва (нині — Львівська академія мистецтв, 1958—1964), та про істинне в

[11] *Олійник Г.* Спадщина Інни Коломієць в Музеї Івана Гончара // Матеріали науково-практичної конференції "Традиції скульптурної школи Михайла Лисенка в контексті сучасної європейської скульптури". — Київ, 2006. — С. 40.

[12] Там само.

[13] Там само. — С. 41.

Р. Петрук. Вертепний персонаж. 2005. Бронза.

мистецтвах різного виду довідався в підпільній академії Карла Звіринського. Там же відбулося знайомство з о. Пахомієм Борисом (на той час натурник), який знайомив нас не тільки з теологією, але і філософією, що стало суттєвим доповненням до тих знань, якими начиняли нас в інституті" [14]. Роман Петрук дуже точно визначив у своєму інтерв'ю принципову різницю між школою тогочасного Львова і Києва ("До нас інформація не приходила через Москву, а через Варшаву" [15]). Вчителями творчої молоді були видатні художники Р. Сельський і К. Звіринський, яких з любов'ю і гордістю називали французами. І хоча ця академія існувала у паралельному режимі, але вона існувала. І навчали тут "певної загальної культури, якої не вчили в офіційній Академії. Ми мусили прочитати все, що на той час було відзначено Нобелівською премією [...] Ми там вивчили польську мову, щоб могти більше читати [...] Крім мистецтва, цікавилися і іншими речами: історією, культурою європейською, християнством [...] Настанови були такі, щоб побачене відтворити так емоційно, щоб вразило — зробити з того конструкцію, зробити знак! Запам'ятати, зробити й побачити... знак речі, ієрогліф — найбільш місткий. Чи то буде пейзаж, чи то буде натура, чи то буде бачення ідеї — якщо вже далі йшло" [16]. Через ці безцінні професійні знання пан Роман зумів пронести пам'ять про народні традиції: вертепні, святкові, іграшкові, ремісничі.

Скульптор дуже неохоче виставляє свої твори. У нього є власна шкала цінностей. Його творчість відкриває величний, неосяжний світ гротескової образності. Ми дивимося на різьблені з дерева "возики", на пофарбованих дерев'яних коників, що прийшли з давніх гуцульських ігор "у бичка", "в цурку", на карнавальних, сюрреалістичних страхітливих кольорових вертепних персонажів і впізнаємо себе: впертих, непокірливих жодним нормам і канонам, бурлескних, задиркуватих, кумедних, природних, яскравих. Скульптор свідомо обирає для творчості давню традицію. Він глибоко переконаний, що "саме там і є свобода" і саме традиція "наштовхує відкривати нові глибини" [17].

Безумовно, цей процес відновлення загублених зв'язків [18] значно прискорила "перебудова" і створення незалежної України. Хоча самі по собі такі позитивні фактори не могли стати гарантією

[14] Роман Петрук: Альбом. — С. 5.

[15] Там само. — С. 20.

[16] Там само. — С. 19—21.

[17] Там само. — С. 11.

[18] Див.: *Лисенко Л.* У пошуках загублених зв'язків... // Образотворче мистецтво. — 1992. — № 2. — С. 22—25.

високої якості мистецтва. За роки незалежності ми стали свідками народження нової кон'юнктури, нового ідеологічного замовлення, скульптурної екзотики в роботі на приватного замовника. Молода українська скульптура виборювала право залишатися мистецтвом високих ідей. Назвемо серед них імена Є. Прокопова, В. Шишова, О. Чоботаря, В. Протаса, О. Д'яченка, О. Сухоліта, І. Гречаника, В. Грицюка, М. Єсипенка, Ю. Багаліки, Л. Козлова, А. Валієва, А. Полоника. Перший період, знову ж таки у консервативних стінах Київського художнього інституту, тривав 11 років, що минули від часу створення ліричного диплома "Вірші" Є. Прокопова (1975) до диплома "Чекання" О. Сухоліта (1986). Дати досить умовні, але після 1986 р. молода скульптура зітхнула вільніше. Збагатилися досвід і поетика фігуративної пластики, максимально поширилося коло традицій, сягнувши, нарешті, і кам'яних баб, на яких ще на початку століття звернули увагу два митці — Архипенко і Барлах. У творчості, на жаль, вже покійного В. Шишова вони з'явилися як історична цитата. Цей інтерес підняв вже давно не затребуваний досвід роботи у твердих матеріалах. Наступним кроком стала організація в Україні симпозіумного руху, на чолі якого став невтомний Ю. Синькевич [19].

На початку XXI ст. з'явилося природне бажання оглянути вже пройдений шлях, поновити у пам'яті пластичні потенції української землі, знайти пояснення вражаючої активності скульптури кількох останніх десятиліть. Українські художники ніби намагаються взяти реванш за довгі роки академічної "неволі" й ідеологічних заборон. Традиційний шлях від Родена до Мура, до якого зарубіжна традиція невпинно додає зростаючий і вже сягнувший кінцевої планки досвід постмодерну, наші майстри опанували, як завжди, у рекордно короткий час. Але справа не в швидкості, а в якості творчого спілкування зі Світом, з Мистецтвом і з самим собою. Українська скульптура нині підтверджує переконання організаторів міжнародної виставки 1998 р. в Ермітажі у Санкт-Петербурзі, що "Скульптура — жива мова". Про це свідчить і недавно народжений феномен харківської скульптурної школи, і окреме видання, присвячене її провідним представникам [20].

В. Кочмар. Адам і Єва. 2008. Бронза, камінь.

---

[19] Див.: *Протас М.* Українська скульптура XX ст. — Київ, 2006. — С. 158, 273.

[20] Гармония пластики / Вст. ст. Л.Л. Савицкой "Скульптура Харькова на переломе столетий". — Харьков, 2006. В альбомі подано імена і роботи десяти майстрів: Ф. і Л. Бітліємських, О. Рідного, А. Іванової, В. Пирогова, О. Ковальова, С. Сбитнєва, В. Кочмара, Г. Корнієнка, І. Мельникової.

Харківська скульптура, безумовно, вийшла на провідні позиції сучасної української скульптури. Головні її прикмети — відбиття життя і світосприйняття людини сьогодення з її мріями, фантазіями, ностальгією, бережливим ставленням до минулого, з її винахідливістю й оптимізмом, з її устрімленням до небес. Харківська скульптура бездоганно виконує прадавню місію цього виду мистецтва — відзначати унікальні події в житті людини, стверджувати вічні цінності її буття. Вона свідомо опирається банальності, заангажованості, технократії, протиставляючи їм природність, чутливість, неспокій.

Абсолютним лідером четвертої Всеукраїнської триєнале скульптури 2008 р. став *Володимир Кочмар* (народився у 1970 р.). Його скульптура "Адам і Єва" отримала Гран-прі виставки. Бронзові оголені фігури наших давніх предків магнетично притягують пружною і живою тілесністю. Вони, як близнюки, схожі одне на одного наївним, трохи здивованим виразом виликоносих голів з довгим волоссям, грубуватою грацією молодих тіл. Їхні розкриті долоні з розведеними пальцями — жест чистоти і відкритості намірів. Вони теплі, природні істоти. І це відчуття спілкування з тактильною пластикою залишає незабутнє враження. Висока професійна якість скульптури Кочмара викликає спогад про бронзові статуї давніх греків, адже саме з ними продовжує харківський майстер свій серйозний діалог. І доки він триває, жодні примари сучасного мистецького ринку і віртуального світу не владні зупинити поодиноких, старомодних затворників, які починають новий день у майстерні біля станка з металевим каркасом або біля кам'яної брили просто неба.

Розділ 5 ТРАДИЦІЙНЕ ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО, ХУДОЖНІ ПРОМИСЛИ

Тимченко М. Декоративне панно. Картон, гуаш. 1959.

5.1. Історико-соціальний контекст. Особливості розвитку. Етапи суспільного осмислення

Якщо у XIX ст. українське декоративне мистецтво розвивалося переважно в річищі традиційної селянської творчості, то наступному періоду притаманне поступове згортання домашнього ремесла, збільшення питомої ваги фабричної художньої промисловості, зростання в ній значення фахівців і фахової підготовки у спеціальних навчальних закладах, а наприкінці XX ст. провідну роль переймають уже художники нового типу — професіонали-прикладники й дизайнери, що формують предметне середовище в умовах ринку, свободи інформації та відсутності ідеологічної регламентованості.

На зламі XIX—XX ст. українське народне мистецтво почало помітно втрачати властиву селянській культурі неподільність естетичного й етичного начал. Розмивається його реґіональна цілісність у системі жанрів і стилістиці. Водночас із занепадом цього викристалізуваного в XIX ст. культурно-мистецького явища інтелігенція дедалі більше усвідомлює його цінність. Влаштовуються міжреґіональні, загальнонаціональні виставки "південноруських" (у Російській імперії) та "руських" (у Австро-Угорській імперії) селянських виробів. Знаменно, що умовою добору експонатів на Київську виставку прикладного мистецтва і кустарних виробів (1906) було "відмежування від явищ псевдонародності, міщанства чи самодіяльності" [1]. Перелік призерів опосередковано характеризує критерії та щаблі поціновування тогочасних явищ народного мистецтва. Зокрема, Великі срібні медалі присуджені Полтавському губернському земству "за ткані вироби і килими та сприяння кустарній промисловості", Оленівській навчально-ткацькій майстерні (організованій В.Н. Ханенко у Васильківському повіті Київської губернії), Е.Ф. Вессер (м. Київ) за показову таблицю послідовності виконання писанок.

Київський музей закупив усі експонати виставки для свого новозаснованого етнографічного відділу. Успіх виставки прискорив утворення Київського кустарного товариства. Серед його фундаторів і членів, крім організаторів виставки М. Біляшівського, В. і Д. Щербаківських, Олени Пчілки, були відомі художники, мистецтвознавці, діячі кустарної промисловості Н. Яшвіль, Б. і В. Ханенки, Н. Давидова, Ю. Гудим-Левкович, К. Мощенко, М. Нестеров, А. Прахов та ін.

[1] *Біляшівський Б.М., Лащук Ю.П.* Київське кустарне товариство // НТЕ. — 1987. — № 4. — С. 39.

В. Кричевський. Інтер'єр селянської хати на Полтавщині. Акварель. 1905.

Полумисок і глечик (К. Масюк). Майоліка. Дибинці Київської губернії. Початок XX ст. МУНДМ.

Зі звіту Товариства (1907) відомо, що в селах Вербівка, Зозів, Сунки Київської губернії кустарним виробництвом постійно займалися понад 200 осіб. Тисячі вишивальниць Київщини, завдяки посередництву складів Товариства, заробляли від 3 до 12 крб на місяць. Варвара Ханенко відкрила в Лондоні спеціальний магазин, де збували килими і тканини її оленівської майстерні й інших виробників. Якщо 1908 р. обіг кустарних пунктів Київського кустарного товариства становив 21 тис. крб, то 1909 р. — вже 30 тис. [2]

[2] Там само. — С. 40—41.

Орієнтація на попит міського покупця призводила до стилізації, еклектики. Це продемонструвала вже друга кустарна виставка[3]. Знаменно, що серед нагороджених за її результатами зустрічаємо вже не стільки народних майстрів, скільки власників кустарних майстерень і художників-консультантів. Оглядач виставки відзначав: "На Київській кустарній виставці 1906 року всі відвідувачі захоплювалися надзвичайно оригінальними гончарними роботами дибинецького гончара Масюка та полтавця Поросного. Тепер, побувавши на київській виставці, гончарі побачили инші вироби, почали ліпити грецькі та японські вази, німецькі кухлі та всякі инші речі, які їм уподобалися, і залишили те, що робили до цього часу. Звичайно, що і в цю свою нову роботу вони внесли дещо своє і поки що і ці твори їх публіка купуватиме, бо тепер кустарництво в моді" [4].

Таким чином, прагнучи засвоїти величезний обсяг нової для них інформації, майстри зі сфери народного мистецтва нерідко вислизали у сферу самодіяльності. З іншого боку, знавці й шанувальники народного мистецтва не завжди могли відрізнити запозичення та псування від органічного розвитку, що виявлявся, зокрема, в освоєнні різких анілінових фарб, міських зразків, фігуративних сюжетів і загалом у відступі від букви класичної фольклорної традиції, котрою тоді захоплювалась освічена публіка. Звідси й трактування сучасного народного майстра не як самобутнього митця, а як ремісника, що потребує художнього спрямовування.

Характерний для XX ст. вплив засновуваних інтелігенцією музеїв, шкіл і майстерень інколи докорінно змінював стилістику народного мистецтва. Так сталося, приміром, з керамікою Опішні на Полтавщині. Тут наприкінці XIX ст. поруч із архаїчними формами та примітивним декором посуду з'явилися вигадливих обрисів карафки з тонкими шийками, схожі на східний метал, пишні барокового смаку вази, прикрашені ліпленням і розписами, що нагадують гаптування XVII—XVIII ст., фігуративна пластика наївного та наслідувальницького плану. Земські майстерні сформували на початку XX ст. численні своєрідні осередки українського лозоплетіння.

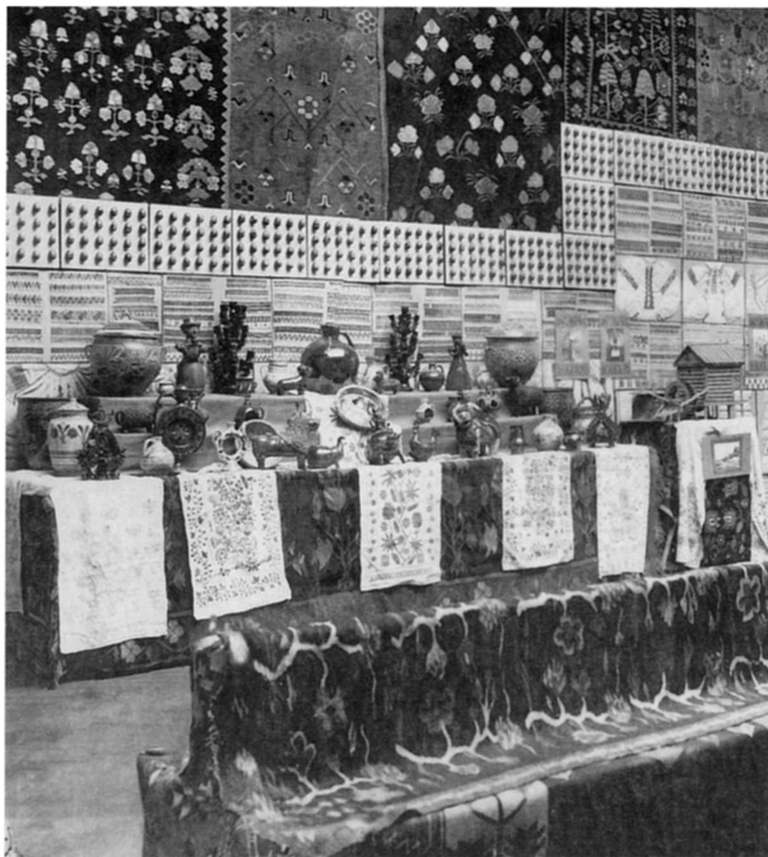
Активно формуються музейні колекції, де селянська декоративна творчість розглядається не лише як етнографічний, а й як мистецький феномен. З цього погляду показово, що в 10-ті рр. етнографічний відділ новозаснованого Київського музею старожитностей і мистецтв поповнився тисячами експонатів і зрештою реорганізувався у відділ народного мистецтва[5]. Проте це було тільки первинне нагромадження матеріалу, ще недостатнє для виявлення територіальної, хронологічної, національної, естетичної специфіки предмета дослідження. Тоді таку мету піонери перед собою навіть не ставили, бо "кожна нова експедиція давала щось настільки вражаюче, що відкривала цим нові сфери вжиткового мистецтва; ху-

---

[3] До Київської кустарної виставки // Рада (Київ). — 1909. — 13 февр. (№ 35). — С. 3; *М. П-кий.* На Київській кустарній виставці // Рада. — 1909. — 3 марта (№ 50). — С. 3; Вторая Южнорусская кустарная выставка // Искусство и печатное дело (Киев). — 1911. — № 3. — С. 14—15. За надання цих і деяких інших бібліографічних відомостей висловлюємо вдячність В.М. Ханку.

[4] *М.П.* Народне мистецтво на Всеросійській виставці // Рада. — 1913. — 20 марта (№ 66). — С. 2.

[5] Отчеты Киевского художественно-промышленного и научного музея за 1910—1915 гг. — Киев, 1911—1916.



Фрагмент експозиції народного мистецтва Полтавщини в Київському художньо-промисловому і науковому музеї ім. імп. Миколи II. Фото початку XX ст.

дожні скарби селян інколи здавалися невичерпними", — відзначав директор музею М.Ф. Біляшівський у нарисі, котрий став першою спробою представити українське народне мистецтво як цілісне явище [6].

Певне пожвавлення народної декоративної творчості відбулося після Першої світової війни. Це пов'язано не лише з руйнацією та відставанням легкої промисловості, а й зі зміною ідеології, з проголошенням зростання ролі селянства та робітництва як суб'єктів національної культури. Сторони, що протистояли в політичній боротьбі — від комуністів до націоналістів, — виходили зі спільної спадщини народництва, визнаючи необхідність не тільки культури для мас, де трудівники є споживачами, а й передусім культури самих виробників матеріальних благ, трудового народу, колективний геній якого є невичерпним джерелом духовних цінностей.

Отож, у 20-ті рр. в радянській Україні вживали заходів на підтримку народного мистецтва та його наукового дослідження: проводилися виставки, експедиції, засновувалися кооперативні артілі, пункти постачання сировини та приймання готових виробів, відновлювалися традиційні ремесла. Продукція створеного 1920 р. об'єднання "Укр-

[6] *Bilachevsky N.* The Peasant Art of Little Russia (the Ukraine) // Peasant Art in Russia. — London, 1912. — P. 18.

Є.І. Прибильська. Фрагмент вишивки шовком. 1915. Скопці Полтавської губернії (нині — с. Веселинівка Київської обл.). 1913—1915. МУНДМ.

К. Соколовська. "Привіт хоробрим дочкам...". Фрагмент вишивки шовком. 1938. Коростишівський музей.

кустпром" задовольняла побутові потреби широких верств населення, експортувалася за кордон.

Засади діяльності майстерень різнилися між собою. В одних, як і перед революцією, часто наслідували зразки XVIII—XIX ст.; у других традиційними візерунками орнаментували вироби новітнього призначення; в третіх активно переорієнтовувалися на поетику живої тогочасної селянської творчості. Властиві їй сміливість і безпосередність, кольорова напруга знайшли захоплених шанувальників — художників кустарних майстерень Н. Давидову, О. Екстер, Л. Попову, Є. Прибильську, О. Розанову та ін. Водночас посилюється взаємовплив цих художників і підлеглих їм майстрів, що призводить до формування на субстраті народного декоративного мистецтва принципово нових явищ із ознаками станковізму, домінантою індивідуального авторського начала не стільки наївного, скільки у певній стилістиці культивованого [7]. Саме тоді традиції селянської образотворчості стали основою розвитку державної художньої промисловості, професійного декоративно-ужиткового мистецтва в Україні.

Проте наприкінці 20-х рр. і в наступні десятиріччя численні галузі народного художнього промислу підірвав адміністративний волюнтаризм під приводом боротьби з приватновласницькою стихією. Більшовизм, який прагнув тотального контролю над суспільством, не міг терпіти саморегульованих соціальних систем із власними шкалами естетичних, етичних, етнічних цінностей, з ідеалістичними світоглядними основами, громадянською організацією социуму, традиційними засадами господарювання, які протистояли офіціозним.

Потужний апарат примусу в його ідеологічних, агітаційно-пропагандист-

[7] Див.: *Прибыльская Е.И.* Жизнеописание: (Машинопись в архиве отдела изобразительного искусства ІМФЕ). — С. 2—9; *Шудря Є.С.* Подвижниці народного мистецтва: Біобібліографічні нариси. Зошит 1 / За ред. М. Селівачова. — Київ, 2003.

ських, організаційно-господарських і силових підрозділах спрямовувався на переорієнтацію народного мистецтва, на використання його для утвердження більшовицької влади. Майстрів, не задіяних у офіційних виставках, не залучених до роботи у регламентованих державою установах, придушували податками. Ті, що намагалися таємно займатися своїм художнім ремеслом, зазнавали репресій, позбавлялися засобів до існування: городніх ділянок, ткацьких верстатів, гончарних кругів і печей тощо. В офіціозне народне мистецтво привносилися більшовицька тематика та символіка, вихолощувалися емоційна щирість і розмаїтість місцевої та особистісної специфіки. З України були вислані й ув'язнені всі провідні мистецтвознавці.

У 30—40-х рр. тематика і сюжет, як правило, ототожнювалися з ідейною значущістю твору, з ними пов'язували уявлення про вищий рівень розвитку народного мистецтва. Нерідко наслідування прийомів, властивих живопису та скульптурі, у кераміці, вишиванні, ткацтві, різьбярстві призводило до втрати декоративних якостей, до суперечності між способами трактування художнього образу та властивостями матеріалів. У тогочасних оглядах виставок найкращими творами народного мистецтва вважалися вишивані, ткані та різьблені портрети, політично заангажовані тематичні зображення, тому майстрів орієнтували на запозичення тематики і сюжетів, які розробляли професійні живописці, графіки, скульптори.

Свічники, прес-пап'є, чорнильний прибор, калатало, настінна прикраса — вироби різьбярської навчальної майстерні в с. Ясіня, Закарпаття. 1920-ті рр. МУНДМ.

Я. Брошкевич. Майоліка. Село Кути (нині — Івано-Франківська обл.). Початок XX ст. МУНДМ.

На виставках народного мистецтва вужчали регіонально-технічний і жанрово-видовий діапазони, коло експонентів. Дедалі менше лишалось емоційної теплоти, органічної національної виразності, натомість утверджувалася нівеляція творчої особистості, зведення пропаганди народного мистецтва до висвітлення індивідуальних здобутків окремих відомих митців і лише кількох центрів. Розросталися парадність і стилізаторство.

Народна декоративна творчість Західної України в 20—30-х рр. розвивалася органічніше, спонтанно, менше відрізнялася від зразків XIX ст. Проте й тут мали місце новації, характерні також для Наддніпрянщини: багатобарвність, обмеження діапазону традиційних технік і прийомів, розширене застосування фабричних матеріалів і міських запозичень.

Професійних митців так само залучали до створення зразків для кооперативів, але їхню діяльність держава не регулювала. На заході, як і на сході, патріотична громадськість заходилася формувати національний стиль у сучасному побуті, що поєднував би руральні традиції з урбаністичними потребами сьогодення. Тут не було ідеологічного диктату та широких репресій проти української інтелігенції, збереглися кадри дослідників національної культури, майже втрачені в радянській Україні. Тому саме західноукраїнським авторам — із Галичини, Закарпаття, Буковини та Західної Волині — належить більшість ґрунтовних праць з українського народного мистецтва, виданих у перше повоєнне десятиріччя. З кінця 50-х рр. поступово відроджується київська школа дослідників мистецтва. 1957 р. відновлюється єдиний на той час

в Україні спеціалізований часопис “Народна творчість та етнографія”. 1964 р. відбувся перший випуск мистецтвознавців у Київському художньому інституті, з’являється друком усе більше книг з українського декоративного мистецтва, народних художніх промислів.

60—70-ті pp. — це пік популярності народного мистецтва, що має значний вплив на професійне. Згодом обидва річища тяжіють до усвідомлення своїх власних завдань, але потроху відходять від класичної формули “міцність—корисність—краса”. Пріоритетними стають авторська індивідуальність, неповторна виразність, акцентоване новаторство. Долається межа між станковими та декоративними видами мистецтва, що з’явилась у добу Відродження. Одночасно збільшується питома вага художників, які займаються оформленням середовища, проектуванням промислової продукції — від поліграфії до товарів масового споживання та засобів транспорту й виробництва. Бурхливо зростає галузь дизайну.

На межі XX і XXI ст. підготовка мистецтвознавців відновлюється також у Львові та Харкові. Разом із тим, на жаль, події останнього двадцятиліття призвели до занепаду вітчизняної художньої промисловості та державної системи підприємств традиційного художнього промислу. Здається, ці сфери української культури на даному етапі стають уже тільки надбанням історії й об’єктом наукового вивчення у численних спеціалізованих періодичних і продовжуваних виданнях, тематичних збірниках. Найпомітніші з них — “Народне мистецтво”, серії праць Музею Івана Гончара, Музею українського народного декоративного мистецтва, львівські “Народознавчі зошити”, “Український керамологічний журнал”, видання опішнянського й інших музеїв і навчальних закладів у різних містах України. Потік мистецтвознавчих публікацій стає неозорим, хоч і нерівномірним за якістю, та важкодоступними через невеличкі тиражі й кризу книготоргівельної мережі.

5.2. Архітектурний декор

Соціокультурні процеси останнього сторіччя, послідовне зростання заможності значної частини сільського населення, надто в 60—80-ті pp., зумовили особливу продуктивність розвитку народного мистецтва у видах декоративної творчості, пов’язаних зі спорудженням і оздобленням житла. Це передусім різьблення по дереву (пізніше і на тиньку), металеві та кам’яні деталі, розписи.

Ще з XIX ст. під впливом фабричної промисловості, соціально-економічних перетворень, зміни естетичних уподобань і уявлень про престиж поступово згортається виробництво дерев’яного ужиткового посуду, знарядь праці, транспортних засобів, побутових речей. Осередки традиційного деревообробництва щодалі більше переходять на випуск сувенірної продукції, переорієнтовуються на смаки замовника з міста, поміщицького маєтку тощо. Архітектурне ж різьблення протягом усього XX ст. продовжує органічно розвиватися в народному середовищі, даючи в багатьох реґіонах зразки високого художнього рівня. Творчо переосмислюються мотиви, способи й прийоми художньої обробки дерева, застосовувані в попередні віки як в архітектурі, так і в народному меблярстві, побутових виробах. Своєрідної трансформації зазнали мотиви,

Розпис печі у с. Сказинці Могилів-Подільського району Вінницької обл. Малюнок В. Бушена. 1954.

властиві іншим видам мистецтва, передусім розпису, витинанню. Це сталося внаслідок поширення пил лобзикового типу ("швейцер", "швайцер", "швайзик"), за допомогою яких можна виконувати складні криволінійні обриси. Усі головні види різьби почали застосовувати в народній архітектурі: виїмчаста, рельєфна, контурна, силуетна глуха й ажурна, комбінована.

Масова перебудова села після Другої світової війни пожвавилась у 60—70-х рр. — у цей час Україна досягла високих темпів приросту сільського житлового фонду. Виникли умови для застосування архітектурної різьби і в тих областях, зокрема південних, де цей вид творчості раніше не був настільки відомим і поширеним, як у Карпатах, на Чернігівщині, Полтавщині [8].

Для української народної архітектури здавна характерне поєднання в одній особі теслі та різьбяра: той самий май-

[8] Див.: *Самойлович В.* Народное архитектурное творчество. — Киев, 1977; *Косміна Т.В.* Сільське житло Поділля: Кінець XIX—XX ст. — Київ, 1980.

В. Турчиняк. Деталь різьбленого декору Введенського храму у с. Дуліби Стрийського району Львівської обл. 1927. Фото 1977 р.

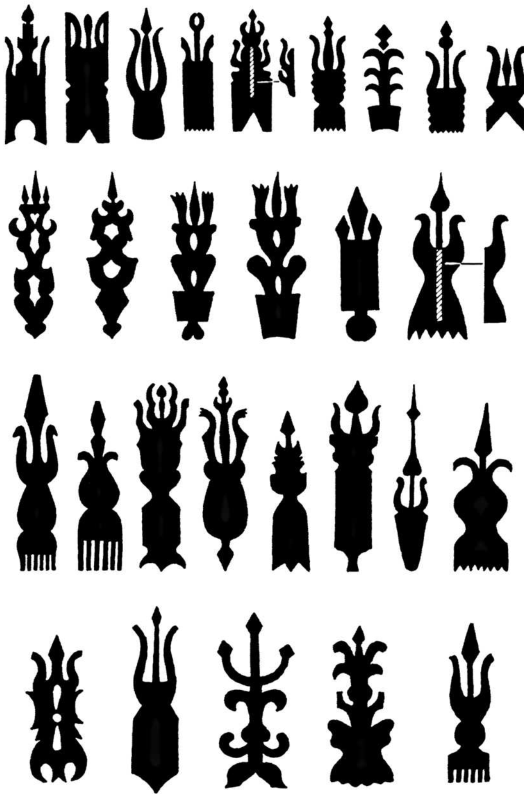
стер, що кладе зруб, ставить вікна й двері, крокви і стелю, успішно виконує орнаментацію підкарнизних дощок, фронтонів, різьблення фігурних наличників, профілювання воріт, оздоблення інших малих архітектурних форм і деталей, за посередництвом яких масштаб навіть найбільших споруд стає співмірним з людиною.

Значення деталі помітно зростає у другій половині XX ст., коли при спорудженні сільських будинків суто архітектурні принципи поступаються декоративним. Наприклад, масова забудова до середини XX ст. відзначалася монументальністю, стриманістю декору. У формуванні образу будинку домінували такі засоби, як енергійне зіставлення статичного й динамічного об'ємів (призматичної житлової камери і стрімкої пірамідальної стріхи), гармонійні пропорції цілого й деталей, сполучення різних фактур (очеретяна чи солом'яна стріха, глиняне обмазання стін і побілка), контрастна чи тональна гра кольорів: білого, вохри, блакитного, ультрамарину.

Інші художні засади стали за основу новітнього будівництва. Починаючи від 60-х рр. прагнення поліпшити комфортні й експлуатаційні якості житла реалізувалося шляхом запровадження збільшених вікон, просторих узористо засклених веранд, декоративного тинькування стін вологостійким розчином. Заміна соломи чи очерету бляхою та шифером супроводжувалася зменшенням висоти даху, втратою ним пластичності й визначальної ролі в силуеті. Нова конструкція покриття й естетична необхідність пом'якшення прямолінійного геометризму обрисів будинку зумовили поширення різьблених підкарнизних дощок, бордюрів і ринв з просічної бляхи.

Мотиви й стилістика силуетного різьблення засвідчують подібність орнаментації, застосовуваної у традиційних архітектурних деталях і меблярстві. Прямі аналогії трапляються в оформленні завершень наличників початку XX ст., заплічч диванів, ліжок-"софок" місцевого виготовлення (20—50-ті рр.), накладних прикрас сучасних дверей. Візерунки різьблених столів, де в плавному хвилястому ритмі зіставлено округлі й зубчасті елементи, використовують (у разі збільшення масштабу) наші сучасні теслі в різьбі підкарнизних дощок. Одні

Різьблене обрамування віконної пройми у с. Біла Криниця Макарівського району Київської обл. Середина XX ст. Фото Л. Лисенко. 1980-ті рр.



Фітоморфні, потрійні мотиви на різьблених завершеннях фронтонів у Південній Бессарабії, с. Красне, Надрічанське, Серпневе, Тарутино Одеської обл. За польовими зарисовками автора 1981—1983.

Різьблений декор наріжного пілястра хати, с. Іллінці Чорнобильського району Київської обл. Середина XX ст. Фото В. Павлуня. 2007.

мотиви поширені тільки у певному селі, інші характерні й для прилеглих районів. Деякі ж, наприклад прямокутноуступчасті вирізки, відомі дерев'яному будівництву багатьох країн Європи. За сонячної погоди силуетний візерунок підкарнизної дошки дублюється на стіні тінню, у зворотній тональності — темним на світлому.

У південно-західній частині України, суміжній з Молдовою та Румунією, подеколи зустрічаємо огорожі й підкарнизні дошки, зібрані з рейок за принципом фігурного штахету. Веранди часто оздоблюються накладними дерев'яними прикрасами з мотивом перекрученої мотузки, характерним також для різьби на камені. Часом тут бачимо надто подрібнені гострокінцеві форми, ніби запозичені з металу. Проте більшість мотивів дерев'яної різьби органічно за своїм масштабом і обрисами відповідає природним властивостям матеріалу.

Природна текстура дерева в архітектурних деталях нині рідко коли лишається відкритою. Насичені барви зеленого або червонястого даху, біло-ультрамаринових стін зумовлюють естетичну необхідність фарбування і різьблених прикрас для колірного (в тон чи контраст) узгодження з іншими компонентами споруди, до того ж це запобігає їх передчасному руйнуванню.

Майже не фарбують дерев'яні деталі в селах Південної Бессарабії, де переважають видовжені будинки під двосхилим дахом і головне декоративне навантаження припадає на оформлення фронтону. Його трикутне поле вертикально, під кутом або фігурно обшивають дошками. Виразними акцентами є візерунки на вітрових, лобових дошках попід дахом і розвинене різьблене обрамлення горищного віконця на фронтоні. Такий декор доповнюють накладні зображення зірок, розеток, птахів, дати спорудження будинку, ініціали власника, вертикальне завершенням ("фігура", "перо") [9].

Скромнішим є сучасне різьблення Північної Бессарабії та прилеглої частини Буковини. Тут менш різноманітна орнаментика, натомість більшу увагу надають вишуканому профілюванню стовпів, на які навішують ворота і хвіртки складної криволінійної форми, подібні до тих, що побутують у сусідніх районах Західного Поділля, хіба що вирізані в більшому масштабі, з уповільненим ритмом.

У всіх реґіонах сучасне різьблення за традицією підпорядковане загальному архітектурному образу житла. В органічній єдності розв'язуються конструктивні й декоративні завдання. Наявні локальні особливості зумовлені колективним характером творчості, місцевими уподобаннями, звичаями. Майстерно використовуються фізичні й естетичні властивості дерева, художні можливості техніки профілювання, гравіювання, силуетної різьби тощо.

Серед мотивів — геометричні й геометризовані візерунки, стилізовані рослинні, зооморфні, антропоморфні зображення, геральдичні елементи. Перші насамперед застосовуються в різьбі підкарнизних, вітрових дощок, котрі ніби обрамовують площини фронтонів, поверхні стін, на яких здебільшого розміщуються семантично вагоміші орнаментальні й фігуративні зображення.

Кількість елементів, покладених в основу візерунків, обмежена: це відрізки прямих і кривих ліній, просвердлені

[9] *Селівачов М.* Традиційна різьба в сучасній народній архітектурі українсько-молдавського Подністров'я // Прогресивні народні традиції в збагаченні радянського способу життя: Зб. наук. праць. — Київ, 1986. — С. 144—153 (табл. на вклейці).

отвори. Проте варіювання їх у всіляких конфігураціях, неоднаковій послідовності, різному ритмі й масштабі дає практично необмежене розмаїття орнаментальних мотивів і композицій. Інколи візерункова смуга складається не з однієї, а з двох паралельних дощок з різним узором, узором і профілюванням, поєднанням мережок, вирізьблених на дерев'яній лобовій дошці й цементному опорядженні фронтону. Завдяки цьому утворюється збагачене, ніби багатоголосе орнаментальне звучання.

Часто здвоєний візерунок утворюється двома половинками дошки, фігурно розрізаної вздовж. Це призводить до цікавої взаємодії "позитива" й "негатива", котра досягається мінімумом праці за максимально ощадливого використання матеріалу. Неважко помітити в багатьох різьблених візерунках подібність до обрисів зубців із пилок, фрез різного призначення. Це засвідчує, що за основу критеріїв краси і суто технічної досконалості часто стають вельми споріднені естетичні закономірності.

За загальної регіональної спільності на рівні іконографії та стилістики, кожне село неодмінно має деякі особливі мотиви, ритміко-масштабні співвідношення. Таким чином, орнаментальний фонд різних населених пунктів позначений художньою своєрідністю, що дозволяє успішно розв'язувати вельми складне завдання професіональної містобудівельної практики, а саме: як досягти того, щоб масова рядова забудова залишалася водночас самобутньою.

Ще різноманітнішими є форми шпилястих завершень фронтонів. По кілька десятків різних типів, не рахуючи зближених варіантів, зустрічаємо в порівняно невеликих селах Південної Бессарабії, населених українцями, молдаванами, росіянами, болгарами, гагаузами: Красному, Надрічанському, Серпневому (Тарутинський район Одеської обл.), Григорівці, Золотіївці, Ларзі, Миколаївці (Каушанський район Молдови).

За мотивами їх умовно можна поділити на групи: рослинні, зооморфні, антропоморфні. До першої ввійдуть зображення, схожі на квітку тюльпана, гвоздики, маку, а також ті, де вгадується ступінчасто-ритмізований образ Дерева життя, чи Світового дерева. Коло зооморфних мотивів включає силуети пташок, півників, розміщені симетрично обабіч центру кінські, зміїні або пташині голови. Часто шпилясті завершення фронтонів фланкуються парними зображеннями рептилій, птахів і тварин. Їх семантика має глибокий символічний зміст, несе відгомін давніх світоглядних уявлень. Переважна більшість антропоморфних мотивів має підкреслені жіночі ознаки, що дає підставу вбачати в них ремінісценцію дохристиянських вірувань, пов'язаних з магією родючості. У деяких простежуються паралелі з давньоруськими, античними або навіть енеолітичними формами.

Ідентифікація всіх цих зображень, звичайно, гіпотетична. Опитування місцевих мешканців з метою з'ясувати їх зміст показало, що абсолютна більшість людей сприймає ці зображення винятково як декоративні елементи, їй складно визначити їхні назви, говорячи лише про "просту й делікатнішу фігуру" ("вирізку", "защиту", "перо"). Тільки окремі респонденти (переважно літнього віку) зберігають пам'ять про сакральний характер завершень фронтонів, їхню захисну функцію, еквівалентність церковним образам святих. Не заглиблюючись у проблематику давньої семантики сучасного народного мистецтва, слід, проте, наголосити на досконалій графічній "знайденості" композицій, виконаних протягом 60—70-х рр.

Численні пам'ятки архітектурного різьблення Бессарабії та півдня України

(де цей вид мистецтва в XX ст. є одним із найпродуктивніших) дозволяють простежити зміни в трактуванні деревини як матеріалу орнаментики житла впродовж XX ст. У ранній фазі, до 30-х рр. включно, ритм порізок у вигляді дрібних зубців, сердечок і спіралей досить спокійний, вони радше підкреслюють площину підкарнизної дошки, ніж мережать її. Згодом, у 40—50-х рр., ритм частішає, посилюється ажурність, не характерна природним властивостям деревини. Це особливо помітно в поширених циклоїдних та інших фризах виткого рисунка, візерунок яких не враховує текстуру матеріалу, внаслідок чого вони швидко руйнуються.

Силуетна різьба також є основним способом вирізування фронтонних завершень. Розміщені на вершині даху, вони повинні протистояти руйнівній дії вітру, сонця, вологи. Це забезпечується стрункою формою шпиля, випиляного з грубої (до 40 мм) дошки, пристосуванням узору до напрямків волокон. Правильний вибір мотиву, пропорцій сприяє якнайкращому виконанню естетичної функції — візуально підвищувати будинок, акцентувати перехід від масивних архітектурних об'ємів до невагомого повітряного середовища, збагачувати в найпомітнішому місці вигляд споруди виразною декоративною деталлю.

Більшість лаконічно вирішених силуетом шпилів 50—60-х рр. блискуче задовольняє ці вимоги. Їх стиль визначається чіткою тектонікою, виразним зіставленням важких компактних мас у нижній частині, від яких стрімко відходять угору стрункі пагони, гострокінцеві шпилясті форми. Майже кожен варіант класичного типу вкладається у ритмічну п'ятиярусну схему: верхнє завершення, вирішене у вигляді центральної квітки, пташки, шпиля; пагони, голівки, простягнуті руки, що фланкують верх, не сягаючи, як правило, його висоти; вузький перехват, від якого починається важка малорозчленована долішня частина, котра, у свою чергу, завершується знизу "висячим" елементом, схожим на краплю, торочки, зубчики, який візуально підкреслює низ композиції. Це стосується всіх типів мотивів: солярних, фіто-, зоо- й антропоморфних, комбінованих, за винятком хіба що деяких елементарно геометричних.

Майстерно сполучаються гострі й округлі форми, обриси зображень і тла між ними. Часом композиція доповнюється деталями, отриманими в ході вирізування основного мотиву. Розквіт до 60-х рр. включно цього "класичного стилю", що далеко не вичерпав своїх варіативних можливостей, збігся в часі з початком активних пошуків у зовсім іншому напрямі — композиційного подрібнення й ускладнення. Розміри фронтонних завершень у 70-ті рр. збільшуються, їхні обриси стають вигадливими, неспокійними, частіше застосовуються наскрізні елементи, конструктивно виправдані в рамках нової стилістичної течії, оскільки вони зменшують парусність. Відтак лінії узору між порожнинами вирізок тоншають, примхливо розчленовуючи масив фігури (котрий раніше трактувався "монолітно"), перетворюючи його на ажурне плетиво, підкорене елементарним вимогам дзеркальної симетрії та практично байдуже до законів тектоніки, гармонії пропорційних відношень. Майстра кінця 70-х рр. майже не цікавить виявлення й підкреслення внутрішніх фізико-естетичних можливостей деревини, що так приваблює у зразках 50—60-х рр. Схоже, він свідомо прагне досягти ефектності, вирішуючи завдання, здавалося б, явно протиприродне для певного матеріалу.

Незважаючи на ажурність, силуети багатьох новітніх фронтонних завер-

Будинок Івана Мартиненка, власноручно споруджений ним у 1980-х рр., с. Іллінці Чорнобильського району Київської обл. Фото В. Павлуня. 2007 р.

шень досить важкі, обриси примітивні — наближаються до піраміди з прямокутною основою. Щодо захоплення тонкими лініями й наскрізними порізками, то тут дається взнаки некритичне запозичення принципів роботи з металом, зокрема з бляхою. Якщо в 50-х рр., виконуючи фризи з цього тоді ще нового матеріалу, сільські майстри Бессарабії зверталися до шаблонів для дерев'яних лобових дощок, то в наступні десятиліття бурхливий розвиток художнього бляхарства часом призводив до зворотного взаємовпливу — надмірного витончення дерев'яних деталей. І не лише дерев'яних, бо риси типово бляхарської орнаментики простежуються в декоративних гребенях дахів, виконаних з каменю. Запозичення форм з іншого виду художньої творчості — явище природне й широковідоме. Прикладом може бути повсюдне відтворення в бетоні профілів дерев'яних ворітних стовпів у той період, коли можливості самого бетону ще не встигли естетично осмислити. І навпаки, коли руйнувався один із кам'яних чи бетонних ворітних стовпів, на його місце поруч із цілим міг бути нашвидкуруч поставлений дерев'яний, що повторював форму свого попередника.

Зрештою, в певному стилістичному діапазоні принципи художньої обробки дерева і каменю доволі близькі. Такі ж паралелі простежуються в дерев'яній архітектурній різьбі й узористому витинанні з паперу. Їх споріднює ритмічне чергування різноспрямованих порізок контрастних обрисів, чергування вирізаних

елементів і незайнятих площин. Недарма в с. Долинському (Ананьївський район Одеської обл.) і різьблені підкарнизні дошки, і витинані з паперу фіранки, фризи називають одним словом — "зубці". Справа лише в тому, щоб такі запозичення не були механічними, не суперечили б природі конкретного матеріалу.

Залишається ще розглянути оформлення горищних віконець, які на півдні України здебільшого розміщуються в центральній частині фронтону, під шпилястим завершенням. Тут застосовуються аналогічні художні засади з не меншою кількістю варіантів. Специфіка полягає в дещо більшому масштабі віконних оздоб, у тому, що, на відміну від фронтонних завершень, які сприймаються темними на тлі неба, однакові за тональністю візерунки вікон читаються навпаки — світлими на тлі темного отвору.

Різьблений вертикальний фриз, що прикриває центральну частину вікна, часто спускається нижче від нього, ледь не до самого карниза, утворюючи вісь цілісної декоративної композиції фронтону. Інколи в оформленні вікна домінують суто архітектурні засоби: воно вирішується трипелюстковою аркою. Коли ж вікно прямокутне, то контурно різьблені дошки, що його обрамовують, поставлені ребром перпендикулярно до стіни — прийом, поширений у декорі українських дерев'яних церков XVI—XVIII ст.

Від 60-х рр. поширюється виготовлення фігурних рам для засклених веранд та інших вікон. Вони виконують передусім декоративну функцію, оскільки криволінійні елементи просто прикривають прямокутні шибки. У різних місцевостях формуються цікаві локальні варіанти їх графічного вирішення на основі пропорційного поділу заскленӧї площини фігурами різноманітних обрисів і розмірів, зіставлення прямих ліній з рослинними та геометричними мотивами.

Порівнюючи іконографію та стилістику різьби в населених пунктах з перевагою українського або молдавського населення, можна помітити, що у перших більше строгих архітектонічних рішень, у той час як другим частіше властива пишна декоративність. Це спостереження підтверджується й результатами опитування: до українських узорів відносять стримані лаконічні, умовніші, а до молдавських — великорозмірні, з рясними кучерявими формами. В окремих селах (наприклад, Красне і Серпневе Тарутинського району Одеської обл.) кількісно переважають болгари, гагаузи. Це, природно, накладає відбиток і на характер архітектурного оформлення, у формах і стилі якого відчувається більше східних елементів.

Розглянуті вище тенденції змін у традиційній різьбленій орнаментиці народного житла в Україні найраніше (кінець XIX — початок XX ст.) окреслились у місцевостях із вищим відсотком населення, що займалося, крім сільського господарства, різними допоміжними промислами — передусім на Чернігівщині та навколо міст. У другій половині XX ст. такі еволюційні процеси активно відбуваються на півдні й південному заході України. Всі реґіони мають спільні риси новітнього декору:

1) спорідненість із орнаментикою міської архітектури національно-романтичного напряму другої половини XIX ст., застосування в орнаментиці народного житла прийомів, характерних раніше для місцевого церковного будівництва, а останнім часом — і зразків із друкованих видань;

2) спільна для всієї України іконографія елементів і мотивів орнаментики, які відрізняються лише місцем і роллю в архітектурному комплексі, переважан-

ням одних і порівняно меншим застосуванням інших мотивів, особливостями композиційного вирішення, пропорціями, ритмом;

3) повсюдна заміна розписів різьбою по тиньку та декоративними фактурами, переосмислення в цій новій техніці мотивів різьблення по дереву, каменю, металу, вишивки і ткацтва, витинанок, писанок;

4) повсюдне відтворення технікою вигинання і зварювання з легкого металевого прокату спіральних мотивів, що раніше виконувалися ковальською технікою з масивнішого матеріалу.

Якщо в першій половині XX ст. нові орнаментальні форми й прийоми спочатку запроваджувались у містечку, а звідти переходили на село, то тепер містечко цю роль втрачає через збільшення питомої ваги індустріального будівництва. Саме село стає в 60—80 рр. "полігоном" для апробації нового в індивідуальному будівництві.

Стало звичайним те, що раніше було винятком: співіснування в рядовому сільському інтер'єрі орнаментованих речей власного виготовлення і фабричних, як вітчизняних, так і імпортних. Відповідно до сільського смаку (стриманість барв і пластики природного середовища психологічно врівноважувала строкатість форм, кольорів, фактур у інтер'єрі) фабричні речі добиралися з яскравим рисунком та забарвленням.

Охоплення майже всієї території (та соціальних верств) республіки засобами масової інформації, мобільність населення розширювали звичний діапазон естетичного сприйняття, коригували співвідношення звичаєвості та престижності, активізували роль моди. Це, з одного боку, "велика" мода міста, формована зусиллями фахівців архітектури, декоративно-вжиткового мистецтва, дизайну, з іншого — специфічний фено-

Ковані клямки у с. Нові Петрівці Вишгородського району Київської обл. (фото автора. 1981) та с. Опачичі Чорнобильського району. Середина XX ст. (фото В. Павлуня. 2007).

мен сільської моди. В обох спільні психологічні основи: прагнення знайти свіжу форму, нові ракурси звичного. Проте сільській моді, що передусім виявляється в опорядженні й орнаментації житла, святковому національному костюмі, притаманний виразний реґіональний і навіть локальний характер,

більша спонтанність, тісно пов'язана з місцевою художньою традицією.

Гострі соціальні контрасти кінця XX — початку XXI ст. і занепад українського села призвели, з одного боку, до різкого скорочення нового сільського будівництва, а з другого — до спорудження тисяч котеджів у містах і підміських околицях. Їхнє просторове вирішення та декор, як правило, використовують жорсткі рафіновані форми, властиві так званій сучасній архітектурі. Але художню плідність принципів українського народного архітектурного декору XX ст. — невимушену ледь неправильну рукотворність, сміливу виразність інколи гіпертрофованих форм і пропорцій, яскравих та контрастних кольорів анілінового спектра, використання дешевих і навіть некондиційних матеріалів — засвідчує чи не найпровокативніший сучасний об'єкт у Європі — віденський будинок фріденсрайха Гундертвассера, споруджений у 80-ті рр. із застосуванням аналогічних творчих підходів.

5.3. Стінописи, розписи на склі, папері, деревині; писанки, витинанки

Перша половина XX ст. — доба розквіту народного *стінопису*. Найдавніші пам'ятки — це фотографії, кальки, копії, виконані дослідниками в 1900-ті рр. у Подніпров'ї та на Поділлі. Бачимо на них пишні хвилясті вигини, в яких навперемінно чергуються розкішні квіти, важкі й округлі, тендітні гострі пуп'янки, розлоге листя, виногрона з укладених у трикутник або коло цяток. Ці мотиви часто компонуються Древом життя у вазоні, обабіч якого пташки, як у наддніпрянських вишиваних рушниках. Малювали темним на світлому або світлим на темному тлі в охристо-рудій гамі з додаванням червоного, синього, зеленого.

Поруч із бароковими ремінісценціями співіснували зразки архаїчного лінійно-графічного стилю: ряди зубців, гачків, гребінчиків, сосонок тощо, скомпонованих здебільшого за принципом альтернативної симетрії. Цей тип орнаменту характерний і для "низяних поликів" у вишивці жіночих сорочок Правобережжя.

Порівняння зразків різних регіонів 1900 і кінця 20-х рр. не виявляє змін у стилістиці. Відмінність полягала в архаїчнішому, монументальному характері малювань Поділля. Там іноді цілу стіну могла займати одна квітка. Над Дніпром для заповнення великої площини вдавалися до багаторазового повторення дрібних елементів. Якщо для Поділля характерна графічність, то на схід від нього дедалі частіше зустрічаються тональні рішення.

Значно більше матеріалів зібрано в 20—50-ті рр. З'ясувалося, що в певних селах на стінописи впливає стилістика поширених тут килимарства, кераміки, писанкарства. Деякі майстри здобували визнання на території цілого району [10]. Таким чином у стінопису, раніше винятково хатнього заняття, з'являється товарна галузь.

Першокласні настінні розписи виявив *Костянтин Іполітович Кржемінський* (1893—1937) на Уманщині Київської губернії. Близькі за стилістикою до сусідніх подільських, вони відрізнялися обставинами виконання, технікою і технологією, іконографією. Так, за спостере-

[10] Українське народне мистецтво: Живопис / Авт. тексту Б. Бутник-Сіверський. — Київ, 1967. — С. 15—16.

Фрагмент зовнішнього розпису хати попід стріхою у с. Козацьке Звенигородського повіту на Київщині. 1920—1921. Замальовка М. Погребняка.

Розпис комина печі у с. Лоцманська Кам'янка на Катеринославщині. 1911. Акварельна копія Г. Вербицького, 44,5 × 21,5 см. ДІМ.

С. Король. Настінний розпис у хаті у с. Городецьке Уманського району Черкаської обл. 1935. Папір, акварель, 30×40 см. МУНДМ.

А. Рак. Розпис на склі. Полтавщина. 1990-ті рр. Приватна збірка. Фото 2007 р.

женнями К. Кржемінського, білені вапном стіни хат під Кам'янцем-Подільським зазвичай розмальовували хлопці. Фарби розпускалися на яйці, що додавало їм яскравості й стійкості. Кам'янецька техніка використовує трафарети для зображення квітів і листя, ватні тампони для дрібних плям, а стебла малюють від руки. На Уманщині ж стінопис — заняття дівчат. Малюють без усякого попереднього начерку. Фарби розпускають на молоці, та частіше на воді, бо стіни хати обмазані каоліном, і фарба, швидко віддаючи воду, з'єднується з ним. Трафарети використовуються рідко, частіше печатки-штампи, вирізані з картоплі чи буряка. Дрібні деталі виконують відбитками пальців. А загалом розписи Уманщини декоративніші від подільських і менше залежали від архітектури, тоді як на Поділлі вони переважно підкреслювали конструкцію [11].

Цікаво, що найбільше розмальовували найбідніші хати. Поруч із селами, де поширені стінописи, трапляються і такі, де немає й сліду орнаментального прикрашання (наприклад, у сусідньому з Уманським Христинівському районі) [12]. Переважно стінописи побутували в селах, мешканці яких займалися лише хліборобством або гончарством, а не торгівлею чи заробітчанством у інших губерніях [13].

Уманські малювання 20-х рр. і наступних десятиліть відзначаються значною роллю творчих особистостей ледь не в кожному зі згаданих сіл [14]. У 30-ті рр. дещо пом'якшується конструктивна й симетрична жорсткість, ускладнювані мотиви набувають більшої пластичності, багатобарвності, натурної правдоподібності [15].

На Уманщині й сусідній Чигиринщині пишуть на темному, майже чорному тлі, що просвічує крізь світлу фарбу малюнків. У результаті виходять бліді нервові стеблини, що ніби виросли в підзе-

---

[11] *Кржемінський К.* Стінні розписи на Уманщині: Мотиви орнаменту. — Кам'янець-Подільський, 1927. — С. 5—17.

[12] Там само. — С. 5—6; *Мишківська Т.* Настінні розписи у містечку Козині на Білоцерківщині // Хроніка археології та мистецтва. — Київ, 1930. — Ч. 1. — С. 41—42.

[13] *Найден О.* Орнамент українського народного розпису. — Київ, 1989. — С. 23.

[14] Див.: *Бутник-Сіверський Б.* Українське радянське народне мистецтво. — Київ, 1966. — С. 133—134.

[15] Див.: *Берченко Є.* Як збирати матеріял до настінних розписів // Мистецтвознавство: Збірник 1-й. — Харків, 1928. — С. 28—35; *Безпалько І.* Зразки настінного розпису хат Дніпропетровщини та Київщини // Український фольклор. — 1938. — № 2. — С. 135—148.

меллі. На противагу традиційним пружним пагонам вони не від "білого світу", а від примарного царства тіней. Напівпрозорі квіти нагадують улюблених добою модерну нічних метеликів, які миготять не сонячними, а місячними відблисками, що надає їм особливої присмеркової мальовничості.

Цю тенденцію розвивають у 30—40-ві рр. на Уманщині Степанина Король, Христина Шелепко, а в 60—70-ті рр. — їхні землячки *Ярина* (р. н. 1913) та *Софія* (р. н. 1921) *Гоменюк*, чиї квіти на приглушеному тонуванням або підсиненому тлі сумні, елегійні, беззахисно-самотні. Вони повні життєвими соками, але випромінюють пахощі прив'ядання. Сестри Гоменюк працюють на папері гуашшю й аквареллю, користуються традиційними трав'яними квачиками, що зберігає в їхніх аркушах оригінальну автентично народну фактуру.

Не набули поширення та продовження в народній побутовій творчості спроби ввести в стінописи зображення тварин, вершників, велосипедистів, архітектурні мотиви й краєвиди, що їх занотувала на Білоцерківщині в 20-х рр. Т. Мишківська. Вона, зосібна, виявила зародки сюжетних композицій: курка з курчатами й ворона над ними, собака, який женеться за зайцем, три верби на тлі козацького кладовища, намальованого з дотриманням перспективи [16].

Після Другої світової війни стінописи виходять з моди, поступаються місцем *перед новими прийомами орнаментального рельєфно-колірного декору*. Зокрема, у надбузьких районах Вінницької обл. у 50—60-х рр. на сирій глині чи тиньку зовнішніх стін узори витискували за допомогою різноманітних штампів, фігурно вирізьблених із деревини, овочів, на пластмасових валиках тощо. Це створювало світлотіньову гру

Т. Пата. Птах у квітах. Папір, темпера. Село Петриківка Царичанського району Дніпропетровської обл. Середина XX ст. МУНДМ.

на офактурених стінах, забарвлених у ніжні розбілені тони. Згодом тут, як і в суміжних регіонах, поширився звичай обличковувати хату саморобною цементною плиткою із зображенням винограду, різних квітів і плодів. Іноді візерунок інкрустовано фарбованими мушлями молюсків.

Багатоколірні стінописи ізоморфними мотивами надзвичайно поширені в 50—60-ті рр. на Буковині. Однак це зовсім нове явище, бо їх стилістика походить від розписів на папері або ж пов'язана з модною тоді натурно достовірною вишивкою. По-друге, характер розписів не змінюється залежно від то-

[16] *Бутник-Сіверський Б.* Зазн. праця. — С. 131.

Н. Білокінь. Букет. Папір, анілін, темпера. Село Петриківка Царичанського району Дніпропетровської обл. 1970-ті рр. Збірка А. Пікуша. Фото 1978 р.

го, розміщені вони всередині чи ззовні. Та й сама гладенько вибілена площина стіни, жорстко обрамована пілястрами, фризом і дощаною обшивкою під вікнами, втрачає архітектонічність і візуально перестає бути власне несучою стіною, перетворюється на панель, конструкція якої прихована декором.

Для галицького Прикарпаття 60—80-х рр. характерні продряпані на тиньку кольорові візерунки типу зграфіто, часто стилістично споріднені з місцевими витинанками. Розписи інтер'єру побутують тут у вигляді підвішуваних навскоси, за ріжок, квадратних форматів із густо закомпонованими на папері чи склі пишними квітами, що майже не лишають вільного тла.

Розписи на склі в XX ст. застосовують не тільки в народних іконі та картині, що висвітлено в розділі "Образотворче мистецтво", а й у виробах, основним художнім змістом яких є орнаментально-декоративні прийоми, зображувальний же елемент — розфарбоване фото іконки чи символічної картинки. Малюють на склі зі зворотного боку, як і в класичному Hinterglasmalerei. Майстер упевненими швидкими рухами наносить чорною тушшю контури квіткових мотивів, а потім заповнює прозорою тушшю (жовтою, зеленою, червоною) обриси листків, квітів, пуп'янків. Тло з фольги відбиває світло крізь фарбу, створюючи ефект вітража. Варіанти такого прийому в 60—80-х рр. застосовували в усій Україні. На Поділлі й Буковині розмальованим орнаментами склом закривають простір між стіною та виносом даху. Часом його підсвічують зсередини електрикою, теж на зразок вітража.

Петриківка. Найвідоміший центр українського народного малювання — *Пе-*

---

[17] Див.: *Берченко С.* Настінне малювання українських хат і господарських будівель при них: Зошит 1. Дніпропетровщина. — Харків; Київ, 1930; Петриківські розписи: Альбом / Авт. вступ. ст. й упор. Н. Глухенька. — Київ, 1973; *Смолій Ю.* Нетрадиційне петриківське малювання 1920—1930-х рр. // Традиційне й особистісне у мистецтві. — Київ, 2002. — С. 219—232; *Його ж.* Петриківське малювання: Народна й мистецтвознавча термінології // Проблеми українського термінологічного словникарства в мистецтвознавстві й етнології. — Київ, 2002. — С. 89—100.

трикiвка [17] (нині — Дніпропетровської обл.). Тут іще на початку XX ст. замість того, щоб розмальовувати піч, стіни, сволоки, їх почали прикрашати "мальовками" на папері. Під час побілки мальовки знімали, повертаючи їх потім на місце. Так вони служили довше, ніж звичайні стінописи. Виділялися здібні майстри, працю яких високо цінували. Нерідко, розпродавши мальовки, майстриня вела з базару корову.

Разом із новим способом виникла й нова техніка: для тонкого паперу більше, ніж глиняні, пасували анілінові барвники, що саме набували поширення. Розпускали їх на яйці. Пензлі — "квачики" — робили з шерсті, стриженої з котячого живота. Ще й досі петриківчани віддають їм перевагу перед фабричними: цим універсальним інструментом зручно проводити гінкозелені лінії пагонів, класти короткі соковиті мазки, з такими характерними для Петриківки тонкими завершеннями, що переконливо передають пружність листя, приховану силу пуп'янків, розкіш розквітлих пелюсток. А ще можна друкувати котячим квачиком енергійні, мов гострокінцеві краплі, відтиски, з яких складаються в зображення колосся з остючками, квіткових тичинок, ворсинок макових стебел тощо.

Нанесення фарби торцем рогози давало неоднорідний за щільністю шар, отже, неоднакове просвічування паперу крізь мазок, внаслідок чого виникала тональна градація. Пучками власних пальців позначали ягоди: відбиток неодмінно виходив зі скалкою, від чого створювалося враження об'ємності.

У 30-ті рр., після того як місцевий учитель Олександр Статива [18] надіслав до Київського музею сто зразків розписів, кількох петриківчанок запросили до столичної Школи народних майстрів готувати Першу виставку українського народного мистецтва, показану в Києві, Москві, Ленінграді (1936). Участь у ній усім принесла дипломи, почесні звання, відкрила двері музеїв, видавництв.

О. Пилипенко. Без назви. Папір, анілін, темпера. Село Петриківка Царичанського району Дніпропетровської обл. 1970-ті рр. Збірка А. Пікуша. Фото 1977 р.

Доля дарувала довголіття найбільшим із петриківських майстринь Тетяні Якимівні Паті (1884—1976), Орищці Улянівні Пилипенко (1893—1979), Надії Оврамівні Білокінь (1893—1981). У столітньому віці продовжувала працювати Параска Миколаївна Павленко (1881—1983). Завдяки цьому "класика" хронологічно не віддалена і не відділена від

[18] Згодом він опублікував низку талановитих публікацій про мистецтво Петриківки.

сучасності. Кілька поколінь могли не тільки вивчати мистецтво уславлених петриківчанок за музейними збірками, а й безпосередньо спілкуватися з ними, переймати принципи, прийоми та засоби, користуючись якими старі майстри досягли рідкісної емоційної виразності.

Композиції класичного петриківського розпису властива рівновага, масштабність мотивів стосовно сусідніх і цілого аркуша, чіткий ладовий інтервал (а не ледь помітна боязка розтяжка) у наростанні величини взаємочинних елементів, який нагадує акорди-співзвуччя в народній діатонічній музиці. Важлива роль належить гармонійному контрастові: пряма лінія чергується зі звивистою, гостре — з округлим, основні барви спектра зіставляються з додатковими. Так, головна колористична партія "класичної петриківки" — червоно-зелена, а доповнює її жовто-синя.

Засоби вираження лаконічні, зате використовуються уповні. З двох-трьох першоелементів (лінія, відбиток пензля, пляма) утворюється сила мотивів. О. Пилипенко, наприклад, округлу квітку підкреслює гострокінцевими листками і навпаки. У Н. Білокінь мотиви центральної частини не повторюються на каймі.

Колективна природа народної творчості не виключає в "петриківці" виявів індивідуальності. Задатки живописця простежуються в образній спрямованості, тональних вальорах творів Т. Пати [19]. Виконуючи замовлення дослідників, Пата в 30-ті рр. намалювала на фанері поряд окремі різномасштабні мотиви таким чином, що вийшла доволі цілісна й близька до станкової картина, де розцвічена весільна скриня ширяє, ніби казковий ковчег, над землею з її деревесами, зелами і звірами. Рівноцінними за фізичними розмірами та значущістю постають у її композиціях уміщені поряд могутній дуб і тендітний паросток зілля або хлопчик, зозуля і кущ.

Порівняно з Т. Патою художня мова Н. Білокінь [20] умовніша, вона оперує здебільшого графічними засобами. Біла поверхня її аркушів пульсує корпускулами райдужного світла, переданими своєрідною "пуантелістичною" технікою, характерною для творів майстра 70-х рр.

Серед фігуративних робіт Н. Білокінь найбільше її улюблених "весільних поїздів". Попри зовнішню статику (застиглі в майже "єгипетських" розворотах людські постаті, спокійні пози коней) стрімкість руху передана зустрічним летом птахів і нахилом трави, що стелиться під ноги гривастим огирям, динамічним сусідством розеткових зірок у небі, промені яких у одних спрямовані всередину, в других — назовні. Мерехтіння колісних спиць позначене перехрещеними кольоровими смугами, як на давніх зображеннях колісниць у "вогненному сходженні пророка Іллі".

На відміну від переважно центричних (з півнем або великою квіткою посередині) орнаментальних композицій Н. Білокінь із властивою їм чіткою симетрією, жвавим ритмом і напружено-активним настроєм, О. Пилипенко компонує свої розписи довільно, у великому масштабі, неквапно споглядальні за ритмом, тяжіє до ваговитої округлості й рівноваги мотивів. Їх монументальність підкреслена виразною мікрорельєфною фактурою темперного письма. Спокійна співмірність не лише в масах, а й у кольорі: холодні та гарячі колоранти в сукупності приблизно рівнозвучні. Рідкісні у Пилипенко фігуративні мотиви не виділені в композиції, а вплетені в неї нарівні з квітами.

---

[19] *Глухенька Н.* Тетяна Пата. — Київ, 1973.

[20] *Статива О.* Майстер декоративного розпису Надія Білокінь. — Київ, 1966.

Свою манеру має найстаріша зі "старих майстринь" — П. Павленко. Найкраще їй вдавалися невеликі формати із двома-трьома живописними рожевими або малиновими квітками і махровими пуп'янками, мотиви з парами птахів. У більшості композицій лінійкою відводиться облямівка, по ній густо засіяні квіти, підкреслено правильні, можливо, навіть жорсткуваті за ритмом. У середині ж аркуша мотиви розміщені довільніше.

Заснований у Петриківці після Другої світової війни фабричний промисел (провідні майстри — Федір Панко (р. н. 1924), Василь Соколенко (р. н. 1922)) [21] до кінця 60-х рр. орієнтувався на стилістику Т. Пати, точніше тих її робіт, які вражають натурною правдоподібністю, тонкістю виконання. Проте під впливом, очевидно, "дочірньої філії" на Київському фарфоровому заводі, де працювало кілька петриківчанок [22], і у самій Петриківці папір, легкий і волокнистий, почали уподібнювати до щільного глазурованого черепка з гострими скалками.

Тоді подобалися світлосила та яскравість, а уроки старих майстрів щодо використання фізико-естетичних властивостей матеріалу забувалися. Наприклад, приглушеність мальовок Т. Пати на шерехатому папері й дзвінка прозорість, яка досягалася продряпуванням на гладенькому крейдованому папері, що майже не всотував фарби. Характер письма того ж майстра на ґрунтованій фанері зовсім інший, близький до народного розпису й живопису на дереві.

У "промисловій" же "петриківці" в 50—60-ті рр. запанувала одноманітна рафіновано-каліграфічна манера вишукано-самоцінного візерунка, обтяженого пишними примхливими завитками, ажурними розчерками і розсипами дрібних крапок та рисочок. Однаково насичені інтенсивні тони, переважно гарячого спектра, палали на папері, жевріли на тирсоплиті, полум'яніли в чорнолакових шкатулках і тацях — українських варіантах російських палехських і жостовських виробів.

Розписи втрачали колишню мальовничість і пружність, розтікалися по всій густо заповнюваній поверхні, тільки формально підкоряючись волютоподібним арабескам загальної схеми [23]. Утверджувалася манірність і нівелювалася особистість майстра. Відкриту щирість народного мистецтва підмінювали спритною віртуозністю старанно відрепетируваного трюку.

Від 70-х рр. серед петриківської молоді, лідером якої був Андрій Пікуш (р. н. 1950) [24], міцнішає прагнення відродити образний лад класики, невигадливу розкутість виконання. Крім традиційних матеріалів, опановують скло, батик, але передусім дерево.

Утім розписи на дереві здебільшого виконуються не в традиціях цього вельми поширеного колись виду мистецтва, а під впливом стилістики, що склалася при роботі з папером, фарфором і пластмасою в умовах фабричної організації праці. Традиційні розписи посуду, меблів, навіть сільськогосподарських знарядь не випадково робили в Петриківці, та й скрізь в Україні, на фарбованому тлі. Адже природна деревина гарна власною текстурою, фактурою, кольором. І народні майстри, певно,

[21] *Глухенька Н.* Петриківські розписи. — Київ, 1973; *Її ж.* Федір Панко. — Київ, 1978.

[22] Див.: *Бутник-Сіверський Б.* Марфа Тимченко. — Київ, 1974.

[23] *Соловйов В., Яценко Л.* Петриківський розпис. Джерела та сучасність: Каталог. — Дніпропетровськ, 1982.

[24] *Пікуш А.* Петриківський декоративний розпис: Каталог. — Дніпропетровськ, 1986; *Його ж.* Невідкладні завдання Петриківки // ОМ. — 1988. — № 6. — С. 30—31.

відчували надмірність додаткового декору. Тому жертвували власними естетичними властивостями речовини заради художньої цілісності розписаного виробу.

Не останню роль відігравала потреба використати деревину різних порід і ґатунків, з дефектами. Тут уже було незамінним суцільне фарбоване тло: зелене, вохристе, вишневе. Коли ж на чистій деревині петриківчани почали застосовувати "паперово-фарфорові прийоми", то мікрорельєфний шар фарби, за влучним визначенням Л. Лисенко, "зависав" між текстурою і лаковою плівкою, нагадуючи деколь. Ця невідповідність посилювалася під час рясного розмальовування складних точених і бондарних форм, особливо ложок та черпаків, коли знецінювалась власна пластика речі.

Емансипація зображувальної сторони народного мистецтва збільшує питому вагу фігуративних зображень у всіх видах візуального фольклору. При цьому, природно, на перший план висувається декоративне малювання. Найменше залежне від обмежень техніки й технології, воно адаптує всілякі мотиви, стає стилеутворювальним чинником.

На основі стилістики килимарства й вишивки, за участю професійних художників, які інструктували кустарні промисли, виникають такі не бачені раніше явища, як експресивні динамічні розписи на папері Василя Довгошиї (? — 1933) та Євмена Пшеченка (1880—1933) із с. Вербівка біля Кам'янки на Черкащині [25], Ганни Собачко (1883—1965) та Параски Власенко (1900—1960) із с. Скопці (нині — Веселинівка) колишнього Переяславського повіту [26]. Вони, у свою чергу, ставали зразками для вишивки, килимів, вибійок, монументальних розписів у Києві та Москві: на Всесоюзній сільськогосподарській виставці, в Метрополітені ім. Л.М. Кагановича, на підмосковній фабриці "Экспортнабивткань", а в 60—80-ті рр. інспірували творчість таких самодіяльних майстрів декоративного розпису, як Макар Муха [27] з-під тієї ж Кам'янки, його землячок Валентини Кузьменко, Тамари Гордової.

Від нової поліхромної вишивки і всього місцевого фольклорного комплексу також веде початок мистецтво найбільшого народного митця сучасності *Марії Оксентіївни Примаченко* (1909—1997), котра мешкала в с. Болотня Іванківського району Київської обл. Вже її ранні вишивані рушники позначені звучною ритмікою та виразним зіставленням форм [28], які будуть характерними для майстрині протягом багатьох наступних десятиріч. Дубове листя, улюблений мотив поліського вишивання початку XX ст., розквітає під пензлем Примаченко знову й знову в напружених комбінаціях синіх і жовтих, червоних і зелених, чорних і бузкових барв. Її малюнки правили за зразки для вишивки в рідній Болотні.

Чи не вирішальний вплив на розширення творчого діапазону М. Примаченко мала співпраця 1935 р. з Тетяною Флору й іншими майстрами із різних реґіонів у експериментальних майстер-

[25] *Шестаков С.* Взаємовплив професійного та народного мистецтва на прикладі творчості Ганни Собачко, Василя Довгошиї та Євмена Пшеченка // 100 років колекції ДМУНДМ / Відп. ред. М. Селівачов. — Київ, 2002. — С. 171—180.

[26] Див.: *Белічко Ю.* Квітка Параски Власенко // НТЕ. — 1967. — № 3. — С. 15—23; *Білокінь С.* Витоки творчості Ганни Собачко // НТЕ. — 1984. — № 5. — С. 56—62; *Сержант Л.* Параска Власенко // Ант. — 2002. — № 7—9. — С. 45—46.

[27] Див.: *Носань С.* Пір'їна з пера жар-птиці. — Київ, 1979.

[28] Див.: *Данилейко В.* Слово про Марію Приймаченко // НТЕ. — 1968. — № 6. — С. 17—19.

Г. Собачко. Панно. Село Скопці (нині — Веселинівка Баришівського району Київської обл.). 1913. МУНДМ.

нях при Київському музеї українського мистецтва. У другій половині XX ст. колишнє біле тло її площинних творів майже повністю замінюється кольоровими. Інколи воно складається з двох-трьох паралельних смуг, які означають небо і землю, часом ще й воду чи ліс. Оте тло ніколи не буває суцільно забарвленим (хіба на поганій репродукції), бо майстер уникає монотонних ділянок. Кожну барвну площину вона прагне оживити ритмічними доторками, тональними просвітами тла, що надає аркушам пульсуючої світлоносності.

Утім у цьому ще й генетичний зв'язок її малювання з вишивкою, де стібки ниток теж мерехтять, відбиваючи під різними кутами світло. Від її вишиваних рушників 30-х рр. походять і численні квіткові композиції "вазонного" типу, надзвичайно сміливі в колориті, що за всієї його напруженої багатобарвності ніколи не переходить у строкатість. Серед фігуративних мотивів — і виразні птахи та звірі, свійські тварини, люди, незмінно подані строго анфас або в профіль.

Органічною складовою робіт Примаченко є повчальні віршовані написи, прислів'я, афоризми, які розкривають ідейний зміст зображеного. Накреслюються вони здебільшого на звороті аркуша, досить виразно, хоча без каліграфічності, продовжуючи цим давню традицію вербальних компонентів у нашому образотворчому мистецтві. Цей напрям творчості реалізувався в кількох ілюстрованих майстринею збірках віршів для дітей, виданих у 70—80-ті рр. київським видавництвом "Веселка". У 70-ті рр. її звірі не лише дикі, хижі, а й олюднені, вбрані в шаровари, вишиванки. Звичайно, мистецтво М. Примаченко — виразно авторське, на межі з живописом і виходить поза рамки фольклорного декоративного малювання. Проте глибока народність вабить до цих творів і багатьох власне народних майстрів. Образи Примаченко у різних реґіонах кустарні малярі переносять на площини воріт і криниць, відтворюють на полотні, дикті, цераті. Непоодинокі випадки, коли мокре й тому напівпрозоре полотно кладуть на репродукцію

чи базарну картинку, переводячи олівцем її контури для вишивання.

Значний особистий вплив справила Марія Оксентівна на становлення *Єлизавети Федорівни Миронової* (р. н. 1929) [29]. Дівчинкою Ліза навчалася традиційного малювання стін у своєї матері в с. Сошників Бориспільського району Київської обл. Під час німецької окупації та повоєнної розрухи розмальовувала для односельців барвистими квітками полотняні хустки, рушники, скатертини, картини-панно, застосовуючи рослинні барвники й саморобні ватяні квачики на патичках. Згодом самотужки опановувала малювання гуашшю, аквареллю, олією справжніми пензлями. Дослухалася до порад професійних художників.

Від 1962 р. експонувала на художніх виставках виконані темперою й олією на полотні та картоні площинно трактовані орнаментально-квіткові композиції із зображенням голубків, зозуль, павичів, а також твори на теми українських народних пісень (“Засвіт встали козаченьки”, 1961; “Їхав козак за Дунай”, 1964; “Забіліли сніги”, 1967 та ін.). Від локальних барв і гострого контуру ранніх робіт значно частіше переходить до складного розбіленого колориту, насиченого кольорового тла своєрідних обрисів, які орнаментально вібрують. Так, вона малювала вузлуваті стовбури, виткі гілки, неправильні контури листя й пуп’янків, що утворюють характерну для Миронової мережаність композиції, особливо ефектну при застосуванні білих графічних елементів на темному тлі.

Зеніт її слави у 60-ті рр. зумовлений щирою нерозтраченою емоційністю вчорашньої сільської дівчини. Не скута стереотипами академічного навчання, вона сміливо й ніби ненароком розкривала перед професіоналами принадність альтернативного принципу зображення реалій. Безліч разів змальовувані на різний лад седнівські пам’ятки поставали в неї не звичними занедбаними руїнами, а воскреслими храмами з радісним співом і подзвоном, гомоном козаків і дівчат, які наповнюють простір святковим збудженням. Настрій творів Миронової був суголосний новій хвилі фольклоризму, що забарвлювала в 60-х рр. найпомітніші досягнення українського мистецтва.

Фактурна неповторність орнаментального малювання Миронової, створювана живою трепетністю графічних і колірно-тональних елементів, значною мірою втрачалася, коли збільшувалися розміри у монументальних творах (оформлення ресторанів “Курені” в Києві, 1968—69; “Козачий дозір” у Запоріжжі, 1972), а також використовувалися інші матеріали — мозаїка, шамот, вовняне ткацтво. У творах 80-х рр. посилюються фабульність і натурна достовірність, збільшується кількість дрібних деталей, подекуди з’являється строкатість. Колишня площинність композиційної побудови за вертикальними ярусами щодалі більше поступається місцем просторовим планам.

Успіх у публіки й широка пропаганда творчості Г. Собачко, М. Примаченко, Л. Миронової сприяли появі в 60—80-ті рр. численних послідовників, які розробляли мотиви й окремі прийоми уславлених майстринь, переломлюючи все це крізь призму власної особистості. Це, зокрема, Іван Шостак (син Г. Собачко), Федір Примаченко (син М. Оксентівни), Марія Буряк, Василь Сокіл, Людмила Вітковська, Володимир Приходько. З місцевим образотворчим фольклором пов’язана генеза орнаментальної творчості західноукраїнських малювальниць Параски Хоми [30],

[29] Єлизавета Миронова: Альбом / Авторупорядник В. Щербак. — Київ, 1987.

[30] *Качкан В.* Параска Хома. — Київ, 1983.

Стефанії Сандюк, Галини Аронець-Бегар та ін.

Писанки. Прямо пов'язане з релігійними обрядами, писанкарство в радянській Україні 30—50-х рр. не заохочувалося, не експонувалося на виставках і замовчувалося в науковій літературі. У великодній і поминальній звичаєвості писанка замінювалася простою крашанкою. Тільки в публікаціях 60—70-х рр. уперше після тривалої перерви з'явилися матеріали про сучасне писанкарство.

З них ми довідуємося, що традиційні писанки, хіба що в розширеній (порівняно з XIX ст.) кольоровій гамі, продовжували писати в селах на півдні Черкащини, віддаючи перевагу ромбічним у різних конфігураціях орнаментам [31]. Кожна писанкарка звичайно також вишиває, розмальовує хату. Ті ж мотиви часто бачимо на писанці й у стінописі чи на орнаментованій доливці. Подібні між собою фітоантропоморфні зображення (що нагадують одночасно квітку й жіночу постать з піднятими розпростертими руками) трапляються в писанках і вишиваних сорочках [32].

У Київській області поряд із класичним для цього реґіону лінійним стилем у техніці воскового резерважу зафіксовані писанки, виконані 1945 р. способом продряпування візерунка на попередньо фарбованому червоному й зеленому тлі [33], що типово для Західної України та Польщі. На них волосяними лініями позначені прожилки листків і ягід, остючки колосся. Штрихування різної щільності створює тональні переходи між білим зображенням і тлом.

Більше новацій у Західній Україні, де писанкарство не переслідувалося й було поширене повсюдно. У середині XX ст., наприклад, у гуцулів популярні багатобарвні жанрові композиції типу "віз із сорокою", "мисливець", "полювання на оленів" і навіть трапляються плакатно вирішені писанки із зображенням космічних апаратів та написами "Х.В.! Привіт із Космача в Космос!"

На Закарпатському підгір'ї часто пишуть сталевим пером, обмоченим у розтоплений віск, що дає живу трепетну лінію на шерехатій поверхні. Під впливом угорського населення інколи свіжозварені ще гарячі яйця за допомогою ватяних тампонів розмальовують великими квітами.

Із Закарпаття походить і спосіб (який поширюється зараз по всій Україні), коли у фарбу занурюють яйце з прикріпленими до нього дрібними натуральними листочками. Так отримують світлі на кольоровому тлі "контрвідбитки". В Чернівецькій обл. на бігун яйця кладуть кілька кристалів аніліну різних кольорів і згори обережно ллють розчинник, від чого яйце вкривається мальовничими затьоками, котрі закріплюють лаком.

Ніби компенсуючи втрати на батьківщині, писанка 1950—1980-х рр. пріоритетно розвивалася в українській діаспорі Заходу. Щовесни в багатьох містах організовуються курси писанкарства, українські магазини постачають охочим інструменти, матеріали та зразки. В результаті активної пропаганди писанкарством захоплюється багато людей і не українського походження [34].

Специфіка західної писанки — надзвичайно високий рівень техніки і технології, геометрична правильність візерунка, що доходить інколи до кресляр-

[31] *Мицик В.* Майстер Ялина Ратушняк // НТЕ. — 1971. — № 4. — С. 93—94.

[32] Українське народне мистецтво: Живопис. — Київ, 1967. — Репр. 44—45.

[33] Там само. — Репр. 45.

[34] *Селівачов М.* Народне мистецтво в США // НТЕ. — 1991. — № 3. — С. 19—28.

Є. Миронова. Козача церква в Седневі. 1967. Папір, темпера, 74 ×96. МУНДМ.

П. Хома. Жоржини (фрагмент). Папір, акварель, гуаш. Село Чернятин Городенківського району Івано-Франківської обл. 1968. Музей народної архітектури та побуту України.

О. Білоус. Писанки. Яйця різних птахів, воскова техніка, травлення, вирізування. Київ. Початок 2000-х рр. Фото і дизайн Р. Власюка.

В. Сумаряк. Писанки.

ської акуратності, рівномірна насиченість особливо яскравого тону, покриття писанок лаком, який надає кольору сили, глибини й довговічності, проте нівелює фактуру шкаралупи.

Писанка надихає американських митців українського походження на постановку й вирішення завдань простору, кольору й тону, котрі закладені в цих мініатюрах і засвідчують, що проблеми, розроблювані модерним мистецтвом, уже позначені в фольклорних творах анонімів [35].

Інтенсивний культурний обмін між Україною та її діаспорою підвищує престиж писанкарства, стимулює його збагачення шляхом зворотного впливу професійного мистецтва з подальшою фольклоризацією інновацій.

Витинанки. Витинанки стали загальнопоширеним видом українського народного мистецтва у першій половині XX ст. завдяки доступності паперу в селянському побуті. Ажурні прикраси з хрестами, зірками, квітами наліплювали на шибки у зимові різдвяно-хрещенські свята. Особливо гарно виглядали вони в контражурному освітленні: ввечері знадвору — схожі на золотаве мереживо вітражу, вдень ізсередини — нагадували світлоносне шовкове шиття білим по білому. В інтер'єрі витинанки інколи замінювали собою стінописи (на Поділлі) або побутували паралельно з ними.

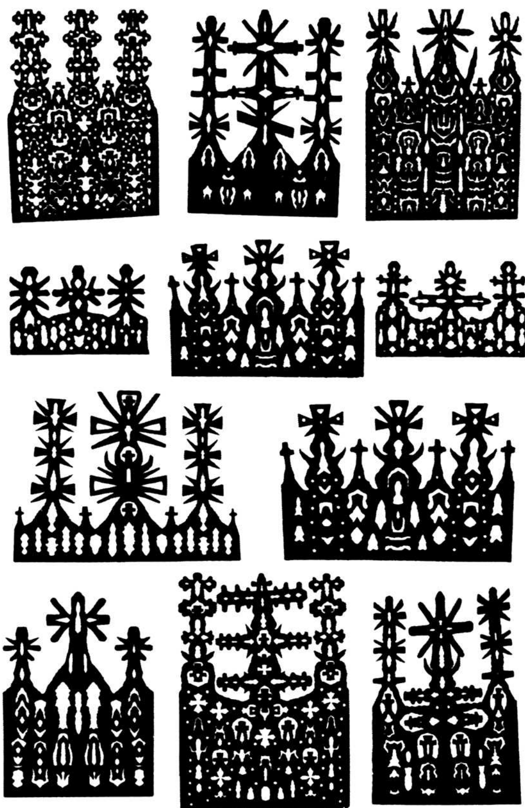
Витинання орнаменту зі складеного вдвічі або вчетверо аркуша вперше зреалізувалося, мабуть, для виготовлення аплікацій зі шкіри як прикрас кожухів і кептарів.

У витинанці художній ефект досягається симетричним чергуванням еле-

---

[35] *Федорук О.* Дивосвіт Аки Перейми. — Київ, 1996.

Витинанка "низинка". Село Торговиця (нині — Городенківського району Івано-Франківської обл.). Початок XX ст.



М. Куземський. Витинанки-"церкви". Село Ременів Львівської обл. 1960-ті рр. Приватна колекція. Фото 1970-х рр.

ментів орнаменту, витятих ножицями, вибитих штампом або й просто відщипаних пальцями. Витинання вимагає від автора просторової уяви, здатності передбачити кінцевий наслідок симетричного помноження витятих часток цілої композиції, яку майстер побачить у цілісності тільки після закінчення роботи, розгортаючи аркуш помереженого паперу.

З легкої руки деяких польських авторів у літературі укорінилася думка, ніби українські витинанки походять від польських. Однак насправді ще наші канцеляристи XVI—XVIII ст. вправлялися в узорному витинанні з паперу підкладок під печатки ("кустодії"), і ці вироби принаймні синхронні з польськими, коли не давніші від них. Оздоби з паперу побутували в першій половині XIX ст. на сході України, а колекції народних витинанок експонувалися в Тернополі (1887) і Львові (1894) задовго до аналогічної краківської виставки 1902 р. — першої в етнічній Польщі [36].

У XX ст. витинанки характерні здебільшого для Поділля, Подніпров'я, Прикарпаття. У кожному з регіонів їх стилістика споріднена з рештою видів образотворчого фольклору, передусім зі стінописами, а паралелі з аналогами польськими чи інших народів є, радше, винятком, ніж правилом. Так, самобутні білатеральні мотиви берегині, Древа з віщими птахами із с. Саїнка Могилів-Подільського району Вінницької обл. [37], багатоколірні "букети", "вазони" Петриківки та інших місцевостей Подніпров'я. Зовсім не схожі на польські прикарпатські "хрестики", "слупочки", "штемпелькові", зооморфні мотиви с. Хриплин під Івано-Франківськом або величні великоформатні роботи на теми церковної

[36] *Станкевич М.Є.* Українські витинанки. — Київ, 1986. — С. 9—21.

[37] *Кочережко Н.* Сонячні барви. — Київ, 1978. — С. 32—40.

В. Парахін на виставці своїх учнів із с. Журавники Горохівського району Волинської обл. Фото 2006 р.

архітектури глухонімого майстра М. Куземського із с. Ременів Кам'янко-Бузького району Львівської обл.

Від середини століття, одночасно з виходом із моди в оздобленні сільського житла витинанок, зростає зацікавлення ними в містах. У цей час витинанки ніби прагнуть зрівнятися в зображувальних можливостях з іншими видами, посилюються багатобарвність, витончена деталізація, оповідальність, яскраво виражені в творах петриківчан В. Вовка, П. Глущенко і Г. Гречанової, подолян С. Батюка, В. Васильєвої, А. Герман, М. Руденко, О. Салюка, уродженої в Донбасі киянки М. Павлової.

Цей легкодоступний вид мистецтва ставав дедалі популярнішим: у Києві провели виставку "Витинанки села Саїнки" [38], а перша ретроспективна виставка української витинанки [39] засвідчила широку жанрово-реґіональну парадигму цього явища. Поруч із майстрами традиційної творчості з'явилося чимало аматорів, які демонструють високу технічну вправність, технічну винахідливість і тяжіють до нового застосування витинанки в ілюстраціях літературних творів, екслібрисі, поздоровчих листівках, дитячих забавках тощо.

Твори нової хвилі витинчарів кінця XX ст. (Л. Безпальча, В. Корчинський, З. Косицька, Л. Мазур, Л. Новицька, Л. Процик, Л. Скачек, Л. Стебловська, Г. Хміль) — то вже не релікти автентичного фольклору, а приклади фольклоризму чи й професійного екзерсису на традиційній основі. У них потужну епіку заступає граційна лірика. Мистецтво молодого покоління йде більше від особистого усвідомлення, опосередкованого впливами модерної культури, ніж від прямого етнічного передання. Традиційні лаконічні образи мимоволі інтонуються властивим нашій добі неспокоєм, чутливістю авторів до сьогоденних реалій, видають їх ширшу ерудицію, суспільну заангажованість.

На межі XX—XXI ст. традиційні народні розписи поступово зміщуються у

---

[38] *Селівачов М.* Витинанки села Саїнка // Культура і життя. — 1969. — 24 липня. — № 59 (1513). — С. 2.

[39] *Станкевич М.* Українські витинанки: Ретроспективна виставка. — Львів, 1981.

сферу наївного малярства, все більше набуваючи станкових форм, яким присвячений окремий розділ цього тому, написаний Д. Горбачовим і О. Найденом. Усе більшого суспільного значення набувають писанкарство й витинання. Ці галузі розвиваються всебічно, уводяться до програм дитячих і юнацьких навчальних закладів усіх рівнів.

Одним із прикметних явищ початку XXI ст. слід визнати школу традиційного малювання (с. Журавники Горохівського району Волинської обл.), де дітей 8—19 років навчає видатний організатор художнього промислу *Василь Григорович Парахін* (р. н. 1937). Сільські краєвиди, переспіви традиційних стінописів з парами лебедят, голуб'ят, щедрим квітчанням, спроби в іконописі тощо вражають естетичною щирістю, експресивною розкутістю художнього мислення, самобутнім освоєнням традиції та одночасно всіма ознаками певної школи у властивому розумінні цього слова. Тобто йдеться не тільки про сукупність спільних рис, але й про наявність такого закладу, де є ті, хто навчається, і той, хто навчає.

На виставках школи (Київ, Музей Івана Гончара, Український дім, 2005—2007) В. Парахін проводив майстер-класи, де наочно представляв свою практичну концепцію навчання дітей через освоєння вироблених у народній традиції закономірностей побудови лінеарних форм. Педагогічне кредо Василя Парахіна — альтернативність шляхів розвитку професійно-академічного і народно-традиційного мистецтва. У кожного з них — свої можливості та специфічні засоби вираження. Цей постулат Василь Григорович виносив і виробив упродовж свого довгого й успішного життя у мистецтві. Випускник Львівського культосвітнього технікуму (1959—1962), він у 1964—1966 рр. навчався у Київському училищі прикладного мистецтва та був виключений через політичні мотиви. Працював у монументальному мистецтві разом з В. Задорожним, А. Горською, зокрема, виконував знаменитий вітраж із образом Т. Шевченка у Київському університеті, який відразу ж був знищений теж із політичних міркувань.

Ще у 70-ті рр. В. Парахін доклав багато зусиль, аби зберегти у Києві, де він жив, традицію негласно забороненого тоді писанкарства. Він із дружиною Богданкою писав сотні писанок для оздоблення на Великдень Макаріївської церкви, навчав парафіян. Серед його учениць була Зінаїда Косицька (згодом член НСМНМ) та Наталя Селівачова, яка навчила, у свою чергу, писанкарству власних дітей і друзів, зокрема Оксану Білоус, нині заслуженого майстра народної творчості, котра показала на виставках в Україні та за кордоном відтворені нею три тисячі писанок із різних реґіонів України, зафіксовані в альбомі С. Кулжинського (1899). Серед учениць Оксани Білоус — Зоя Сташук, теж учасник багатьох виставок.

Згадаймо ще Марію Станкевич із Бучача на Тернопільщині, яка відтворює писанки рідної Лемківщини, звідки після війни переселили її сім'ю, або писанкарські династії Гуцульщини — Семчуків із Замагорова, суцвіття писанкарів із Космача на чолі з Дмитром Онуфрійовичем Пожоджуком, сільським головою та редактором-видавцем популярного журналу "Писанка". Всі ці приклади засвідчують, як багато в історії культури важить окрема конкретна людина, віддана своїй місії.

5.4. Художній текстиль: вишивання, ткацтво, килимарство

Велика роль у оздобленні побутового середовища в XX ст. продовжує належати народним вишивкам і тканинам. Їх стилістика, особливо у центральних областях, еволюціонувала до більшої натурної достовірності, багатобарвності. Цьому сприяла поява в продажу ниток різних відтінків, розповсюдження від кінця XIX ст. друкованих натуралістичних зразків, скорочення виробництва великочарункового домашнього полотна, доступність тонкого фабричного, що добре пасує для технік вільної гладі.

Саморобне полотно, яке у другій половині XX ст. тчуть здебільшого з бавовняних ниток № 10. Порівняно з традиційним лляним і конопляним воно не таке цупке, світліше за тоном, має абсолютно однакову товщину ниток основи й піткання, а тому строго одноманітну фактуру переплетення. Це надає орнаментам, виконуваним хрестиком або іншими лічильними техніками, ще більшої геометричної правильності.

Вишивкою активно займаються в усіх реґіонах. Для неї не потрібне громіздке устаткування, вишивати можна і виїжджаючи з дому на відпочинок, лікування, навіть у транспорті. Через це вишивка стала найдоступнішим масовим видом декоративної творчості. Щоправда, оновлення асортименту, орнаментів і стилістики супроводжувалося нівелюванням місцевої своєрідності, спрощенням техніки. Еволюція вишивки XX ст. проходила в різних реґіонах не завжди синхронні еквівалентні фази.

На ранній фазі (початок століття) — локальна визначеність техніко-художніх особливостей. Орнаментика здебільшого геометрична або геометризована. Строга тектоніка візерунка, підпорядкованість додаткових кольорів — основним, чергування щільно орнаментованої та вільної поверхні, просторі ділянки тла підкреслюють вагомість декоративного мотиву.

Так, наприклад, для Буковини й Подністров'я характерна вишивка вовною на конопляному полотні, що давала глибокі насичені відтінки різних тонів. Тут застосовували бісер ("цітки", "цятки"), лелітки, металеві нитки ("фір", "хір", "шир"). Отже, специфікою зони вже на ранній стадії є підкреслена фактурність рельєфних візерунків, ширший спектр кольорів, яскрава локальна розмаїтість. Відрізнявся орнамент сусідніх сіл, навіть кольорова гама різних кутків одного поселення.

На відміну від Подністров'я, де фабричну бавовняну пряжу (тонший "бомбак", цупкіший "сакиз"), як правило, використовували білими, на Поліссі здебільшого вишивали на лляному полотні кольоровими бавовняними нитками фабричного виготовлення ("балхва", "бомага", "горинь", "заполоч"). На Поліссі в оздобленні одного виробу вишивані візерунки могли поєднуватися з тканими. Декоративність підпорядковувалася тектоніці. Головне кольорове сполучення — червоне на білому з невеликим додаванням чорного, синього, зеленого.

Наступна фаза (до 30—40-х рр.) характеризується сильним впливом на орнаментику репродукцій із друкованих джерел. Окрім домотканого полотна, для сорочок часто застосовується і фабричне, з дрібнішою чарункою переплетіння. Розширюється кольоровий діапазон. Багатоманітність технік майже повністю замінюється хрестиковим вишиванням. Поширені рослинні геометризовані мотиви (найчастіше зобра-

Комплекс жіночого одягу. Тернопільська обл. Середина XX ст. Бучацький музей. Фото 2006 р.

Учасниця конкурсу писанкарок у сорочці 1920—1930-х рр. з Борщівщини Тернопільської обл., вишитій вовняними нитками. Фото 2008 р.

ження троянди) стилізовані для виконання цією технікою. Збільшується масштаб орнаментики. Вишивка дедалі частіше доповнюється мережаними елементами, виплетеними гачком. Часом вони імітуються засобами вишивання.

Нова мода передусім позначалася на вишиванні найпомітніших деталей одягу — фартухів і рукавів сорочок, а комір, манжети й поділ інколи ще довго продовжували прикрашати традиційним геометричним орнаментом. Основне застосування вишивки поступово переходить від одягу до прикрашання інтер'єру — подушок, підзорів і передусім рушників.

У першій третині XX ст. поширюється новий тип рушника, вишитого хрестиком на полотні червоними і чорними нитками, що побутує поряд із іншими різновидами до кінця XX ст. У ньому традиційні мотиви химерно сполучені з новітніми віяннями. Неквапні вигини рушникового шва, що м'яко стелився поверхнею полотна, змінили жорсткі й контрастні за насиченим тоном і від того немов металеві графічні обриси дрібних різнорідних фігур, які повторюються в частому ритмі. "Брокарівські" троянди еклектично заквітчують класицистичні вази, фланковані анатомічно правильними (хоч і стилізованими) півниками. "Перські" лотоси сусідять із "античними" пальметками. Древеса з непропорційно великими птахами виростають із умовних храмових споруд, а бі-

ля натуралістичної дівчини з коромислом можна побачити богинь у позі Оранти з сонячними знаками, чоловічків зі з'єднаними руками чи антропоморфні знаки, в яких замість тулуба — ромб, а замість обличчя — хрест [40], як у місцевих ганчіркових ляльок — реліктів язичницької давнини [41]. Написи душеспасенного, повчального змісту, прислів'я, монограми й лексичні присвяти стають звичайною складовою рушників Подніпров'я, Лівобережжя та півдня України [42].

Колористичною специфікою Карпат і Подністров'я в цей період залишається багатобарвність, а Полісся — червоно-чорне співзвуччя. Для Західного Полісся характерні доповнення зеленими вкрапленнями, а для Східного — акцентування чорного. Тут стійкіші традиційні мотиви (передусім "дубового листя"), більше успадкованих від попередньої фази сюжетних вишивок, поширених у сусідів-росіян.

За панівним характером орнаментики ранню фазу вишивки XX ст. можна назвати геометричною, наступну — геометризованою, третю — ізоморфною. Наближені до натури багатобарвні зображення траплялись у вишивці деяких областей України й раніше [43], проте з 70-х рр. вони стали визначальною новацією для народної декоративної творчості усіх реґіонів. Тиск моди, престижних уявлень підтримувався особливостями нових матеріалів. Адже великочарункове домоткане полотно, зручне для рахункових геометризованих візерунків, у другій половині XX ст. зустрічається значно рідше. Дрібна фактура фабричної тканини вимагає застосування канви для полегшення підрахунку ниток. Та найпростіше накласти зволожене (і тому напівпрозоре) фабричне полотно на будь-який зразок (вишитий, мальований, друкований) для перенесення олівцем контуру. Зрозуміло, такому способу відповідає вже техніка вишивання не хрестиком, а вільною гладдю.

Вишивальниця й ткаля Уляна Гоц та її твори 1930-х рр. Село Невір Любешівського району Волинської обл. Фото 1984 р.

У середині XX ст. сягнув апогею *натуралістичний напрям*, коли через мережу державних клубів, палаців культури, будинків народної творчості, систему

[40] Див.: *Китова С.* Фольклорні паралелі до вишивки Середнього Подніпров'я // НТЕ. — 1991. — № 1. — С. 5—14.

[41] Див.: *Найден О.С.* Народні ляльки // НТЕ. — 1978. — № 1. — С. 66—77; *Його ж.* Українська народна іграшка. — Київ, 1999.

[42] *Малина В.В.* Рушники Миколаївщини // НТЕ. — 1981. — № 3. — С. 78—82; *Його ж.* Сюжетные рушники Украины // Декоративное искусство. — 1985. — № 2. — С. 22—23.

[43] *Захарчук-Чугай Р.В.* Українська народна вишивка (Західні області УРСР). — Київ, 1988. — С. 25—35.

Вишивані деталі сорочки.
Село Розтока (нині — Воловецького району Закарпатської обл.).
Середина XX ст.
Фото О. Космінаї. 1988.

Дівчина у бабусиному вбранні початку XX ст. Поверх "додульної" сорочки, вишитої на рукавах "дубовим листом", одягнена спідниця з нагрудником "азіятка", фартух і керсетка. Село Полошки Глухівського району Сумської обл. Фото 1985 р.

офіційних виставок заохочувалося вишивання хрестиком або гладдю картин на казкові, літературні сюжети, сцен із життя робітників, колгоспників, військовослужбовців, зображення урядових споруд, портретів відомих письменників і політичних діячів [44]. Експонентів, які на кожну виставку виготовляли новий портрет Сталіна, нерідко в натуральну величину, приймали до Спілки художників, їм присуджували почесні звання, вшановували державними відзнаками. У той час цінувалася не стільки творча, як технічна, виконавська майстерність. На подібних виробах стібки різнобарвним килимом вкривали усю поверхню полотна, котре втрачало естетичну функцію, перетворювалося просто на технічну основу, як у малярстві. Тож закономірно, що вишивані картини — наслідування живопису — теж експонували в рамах.

Утім у селянській вишивці для власних потреб натуралістичні твори були радше аматорською модою, ніж стійкою тенденцією. В 60—70-ті рр. інтер'єри хат прикрашали десятками рушників, які модифікували місцеві традиції в напрямі технічного спрощення й густішого заповнення тла [45].

---

[44] Выставка народного искусства Украинской ССР. — Киев, 1951. — С. 16.

[45] *Бутник-Сіверський Б.С.* Українське радянське народне мистецтво: 1941—1967. — Київ, 1970. — С. 121—122; *Захарчук-Чугай Р.В.* Про сучасну вишивку рушників // Народні художні промисли України: Зб. наук. праць. — Київ, 1979. — С. 34.

Наречена з подругою напередодні весілля у с. Волосянка Сколівського району Львівської обл. 1979. Фото В. Ольшанського.

Учасниця конкурсу писанкарок у традиційному одязі, суцільно вишитому бісером. Заліщицький район Тернопільської обл. Середина XX ст. Фото 2008 р.

Поширенню багатобарвності сприяла наявність у продажу ниток різних відтінків, у тому числі блискучих люрексових або їх сурогатів. Нова стилістика спочатку розвивалася в напрямі багатобарвного вирішення візерунків, сформованих попередньою фазою. Поступово роль домінанти в таких вишивках переходила від лінії до плями. Колір почали трактувати майже як у живописі, що стимулювало вправи з гармонійного добору барв, ступінчастого розтягування тонів, варіювання фактури (особливо в так званій вибивній вишивці): довго- й коротковорсової, петельчастої, гладенької.

"Ізоморфна" фаза нівелює регіональні особливості вишивки. Специфіка, що збереглася на Буковині й Подністров'ї, а також на Поліссі, — успадкована від попередніх періодів. У першому випадку то доведена до межі поліхромно-натуралістична тенденція: важка (візуально й фізично) вишивка металевими нитками й бісером, яка майже без просвітів тла вкриває жіночу сорочку зображеннями зразків флори.

Натуралістичні тенденції на Поліссі здебільшого виявлялися у наближенні до природних барв і обрисів тих орнаментальних мотивів, які вже застосовувалися у попередній фазі. Чернігівщина дає приклади випорювання з одягу старих геометричних вишивок і замінювання їх фітоморфними або "реставрації" орнаментики з усуненням побляклих ниток і збагаченням колориту [46].

---

[46] Спостереження автора у с. Семенягівка Чернігівського району та с. Гірськ Щорського району (1985 р.).

Чоловіча (1930-ті рр., Верховинський район) і жіноча (перша половина XX ст., Вижницький район, виконавець — О. Позорез) гуцульські сорочки. МУНДМ. Фото 2007 р.

Поступово багатобарвна ізоморфність стає звичним явищем, утрачає чар новизни. Наприкінці XX ст. посилюється інтерес до призабутих геометричних візерунків. Утім для їх відродження місцева класична спадщина здебільшого виявляється непридатною. Її явно сприймають як неактуальну старовину, що доживає віку разом із людьми, котрим ці вироби служили за життя. Так, старих жінок прийнято ховати в одязі їхньої молодості, решту речей віддають на спомин душі (на Буковині — "на поману"), на Поліссі давні вишивані рушники й фартухи масово гинуть як щорічно оновлювана прикраса могильних хрестів. От і реалізується зацікавлення "постізоморфною" геометричною орнаментикою в жадібному перейманні візерунків із випадкових джерел. На жаль, у пресі популяризують далеко не кращі зразки, часто ніби запозичені з модних журналів минулого сторіччя. Проникнення на Полісся, Буковину, в Бессарабію тощо гуцульської вишивки (часто в покутській, тернопільській, львівській "транскрипції") пояснюється не тільки її широкою пропагандою засобами масової інформації. Адже подібна геометрична орнаментика в XIX ст. була типовим явищем ледь не для всіх областей України. Проте до новітнього часу вона найбільше збереглася на Гуцульщині. Тож відродження геометричного стилю в селі допоки провадять найпростішим шляхом запозичення сучасних апробованих форм.

У вишивці, менше залежній від техніки виконання, раніше від ткацтва простежуються різні стилістичні новації, впливи місцевої моди, своєрідної навіть у суміжних селах. Джерелом іконографічних запозичень часто є вироби з інших місцевостей, ілюстровані видання. Але розповсюджуються лише ті зразки, які суголосні з естетичними нормами певного колективу. Випадкові новації, що не здобули загального визнання, залишаються поодинокими експериментами.

Техніка вишивання хрестом, якою легко відтворювати всілякі зразки з друкованих видань, від другої половини 70-х рр. стала стилеутворювальним фактором для ткацтва в зв'язку із захопленням натурно-достовірними зображеннями. Вишивані візерунки трансформувалися в ткацтві не тільки ручною браною технікою, а й човниковою. Прагнення до створення складних за виконанням речей, які не поступалися б фабричним, призводить до технічної винахідливості: у сучасному домашньому ткацтві Буковини використовується по кілька десятків додаткових ремізок. Цим методом, як і жакардовою машиною, можна виткати зображення будь-якої складності на тканинах одягового й інтер'єрного призначення.

Незважаючи на трудомісткість, вишивкою оздоблюють великі за площею речі. Часом вони повторюють типові ткацькі візерунки. Так трапляється переважно у випадках, коли народна творчість втрачає товарний характер і перетворюється на аматорське захоплення. Хоч інколи вишивка витісняє ткацтво і в кустарно-ремісничому виготовленні через брак верстатів.

У деяких місцевостях Західної України тепер полюбляють рясно "зашивати" орнаментом не лише рукави, краї пазухи, комір і манжет, а й увесь перед сорочки чи керсетки, ще й часом широку смугу навколо шиї, по плечах. У останній третині XX ст. вишивані речі стали важливим компонентом міської молодіжної моди, чого не було в попереднє десятиріччя.

Звичайно, мода на вишивку часом супроводжувалася невибагливістю, збільшенням питомої ваги примітивних, недосконалих, ба навіть недбалих зразків. У орнаментиці й колориті масового самодіяльного вишивання, поширеного тепер і в урбанізованому середовищі, не бракує еклектики, строкатості, часом несмаку.

М. Кот. Жіноча "полтавська" сорочка, вишита 2005 р. за ескізом В. Болсунової. Перша половина XX ст.

Складні взаємозв'язки з народною традицією державних вишивальних фабрик. Їх мережа в другій половині XX ст. більш-менш рівномірно охопила всю Україну. Прообразом сучасних фабрик (а часом і прямими їх попередниками) були поміщицькі, земські майстерні та навчальні пункти. Керуючись законами комерції, власники майстерень запрошували на роботу художників-професіоналів, покликаних розробляти для виконання місцевими майстрами зразки, що мали б попит у міського споживача. Тож обличчя майстерні на початку XX ст. залежало не стільки від місцевої традиції, скільки від особистості мистецького керівника. Наприклад, у вербівській майстерні (нині — Черкаська обл.), керованій Н.М. Давидовою (1875—

А. і Є. Семиградови. Подушка, вишита шовковими і металевими нитками за ескізами Є. Прибильської. Село Скопці Полтавської губернії. 1913—1915. МУНДМ. Фото 2007 р.

1933; дочкою Ю.М. Гудим-Левкович), спочатку орієнтувалися на архаїчну народну вишивку. Коли ж у 10-х рр. до компонування вишивок залучили Л. Попову, О. Розанову, О. Екстер, визначальним стало широке застосування "модерну" [47].

"Музейницький", або "реставраторський", напрям у доборі першоджерел та їх трактуванні панував і в організованій княгинею Н.Г. Яшвіль майстерні в с. Сунки (нині Смілянський район Черкаської обл.), якою керував М.А. Прахов (1873—1957). Майстерня Ю.М. Гудим-Левкович (1852 (?)— після 1919) у Зозові Липовецького повіту (нині Вінницька обл.) спеціалізувалася на вишиванні шовком, золотом, бісером. Перед Першою світовою війною тут працювало 250 вишивальниць. Ця ж продукція переважала в зозівській артілі, відновленій 1921 р. Згодом вишивальниці "повернулися від старих, часто віджилих традицій до живих народних зразків" [48]. Аналогічне переорієнтування від зразків XVIII ст. до поетики тогочасного селянського мистецтва відбувалося в 20-ті рр. і на Полтавщині, де налічувалося чи не найбільше вишивальниць, об'єднаних у товариства й артілі — по кілька тисяч у кожному повіті [49].

Високий кількісний і якісний рівень вишивальних осередків Полтавщини зумовлювався залученням талановитих інструкторів, які мали ґрунтовну, ще дореволюційну освіту й зуміли виховати десятки талановитих майстрів-учителів. До старшого покоління інструкторів належала *Віра Вікторівна Болсунова* (1877—1946) [50]. Після гімназії навчалась у Київській рисувальній школі М. Мурашка (1894—1897). Брала приватні уроки малярства та вишивки в Петербурзі (1905—1906). Закінчила дворічні курси художньої ручної праці О. і С. Курдюмових (1911, Київ). Водночас викладала ручну працю в Київській жіночій гімназії Дучинської (1909—1911). До 1919 р. — художник-інструктор кустарного вишивального промислу в Полтавському губернському земстві,

[47] *Бутник-Сіверський Б.С.* Українське радянське народне мистецтво. — С. 56; *Прибыльская Е.* Жизнеописание... — С. 5.

[48] *Бутник-Сіверський Б.С.* Українське радянське народне мистецтво. — С. 56.

[49] *Кара-Васильєва Т.В.* Полтавська народна вишивка. — Київ, 1983. — С. 15—24.

[50] Тут і нижче біографічні відомості подаємо за працею: *Шудря Є.* Подвижниці народного мистецтва: Біобібліографічні нариси / За ред. М. Селівачова. — Зошити 1, 2. — Київ, 2003, 2005.

виявила себе здібним організатором. Цю роботу поєднувала з викладанням у художньо-промисловій школі Полтави. Майже двадцять років (1911—1930) вона працювала в Решетилівській артілі “Червона квітка”, в Абазівській вишивальній майстерні та в Полтавській промисловій кредитній спілці. Наприкінці 1929 р. отримала запрошення налагодити художньо-кустарні промисли в єврейських поселеннях Херсонщини й Криму, де в 1930—1931 рр. заснувала курси художньої вишивки та артіль. У 1931—1932 рр. як художник-інструктор Клембівської артілі “Жіноча праця” (Вінничина) влаштувала курси підготовки кадрів із художньої вишивки. 1932 р. переїхала до Києва, завідувала художньою частиною обласної промислової спілки. У 1937—1941 рр. — старший художник експериментальної майстерні Укрхудожпромспілки; тут нею було влаштовано дванадцять республіканських, обласних і міських виставок, на яких експонувалися композиції, виконані за її шкіцами, — ткані й вишивані килими, рушники, скатерті, вбрання. Моделі її жіночих блуз, суконь, чоловічих сорочок відзначалися своєрідним кроєм у поєднанні з традиційною технікою оздоблення. Художниця перенесла вишивку з домотканого полотна на тонкі тканини.

Твори Болсунової були визнані найкращими на Ювілейній виставці народів СРСР 1927 р., експонувалися на міжнародних виставках у Парижі (1937), Нью-Йорку (1938) й Берліні (1939).

За вміле керівництво вишивальною справою Болсунова дістала малу срібну медаль на Другій всеросійській виставці 1913 р. у Петербурзі та золоту — в Парижі 1937 р. 20 травня 1936 р. її нагороджено дипломом майстра народної творчості під час Всеукраїнських виставок у Києві, Ленінграді й Москві.

Великий вплив на розвиток вишивального промислу (й не тільки на Полтавщині) мала *Євгенія Іванівна Прибильська* (1886—1948). Вона здобула початкову освіту в Марчівській гімназії м. Рибінська. 1907 р. закінчила Київське художнє училище (у Петра Левченка). У 1910—1916 рр. працювала художником-керівником навчально-показової майстерні в с. Скопці Переяславського повіту Полтавської губ. (нині — с. Веселинівка Баришівського району Київської обл.), де виготовляли килими та декоративні вишивки за малюнками власними й своєї учениці Ганни Собачко. Була учасником і організатором кустарних виставок: Друга всеросійська (1913, Петербург) — “кустарний пункт Семиградової і Прибильської” відзначено великою срібною медаллю; Сільськогосподарська (тоді ж, у Києві) — золота медаль за килимову й вишивальну справу; Виставка сучасного декоративного мистецтва зі Скопців та Вербівки в галереї К.Ф. Лемерсьє (1915, Москва); Виставка художніх виробів прифронтових майстерень Галичини й Буковини (1917, Київ); “Мистецтво Галичини й Буковини” у галереї К.Ф. Лемерсьє (1917, Москва). Під час Першої світової війни Є. Прибильська завідувала загоном трудової допомоги населенню Буковини (1916—1917), влаштовувала художні майстерні. Потім очолювала в Полтаві художньо-промислову школу. 1922 р. переїхала до Москви на роботу в технікум кустарної промисловості викладачем рисунку на відділенні іграшки. Водночас була нештатним науковим працівником у секції виробничого мистецтва.

У 1924—1925 рр. організувала ряд експозицій сучасного народного мистецтва СРСР у Дрездені, Мюнхені, Парижі, Лейпцигу), а протягом 1927—1928 рр. у Москві та Харкові ще кілька великих виставок: сучасного селянсько-

Г. Цибульова. Сорочка з "полуботковим" швом. Баришівка (нині Київської обл.). 1926. МУНДМ. Фото 2007 р.

В. Роїк. Рушник "Ягідка". Парусина, мережка через чисницю. Кримська обл.

го малювання; кустарних виробів; кустарної тканини та вишивки в сучасному жіночому вбранні, які мали значний резонанс. З 1929 р. працювала художницею текстильних виробів, а потім — у "Килимкустекспорт" Наркомату зовнішньої торгівлі СРСР. З 1934 р. — консультант вишивальної, мереживної та килимової лабораторії, член ради в Інституті художньої кустарної промисловості (Москва). Автор кількох мистецтвознавчих праць і спогадів.

Довге творче життя судилося *Гликерії Кузьмівні Цибульовій* (1896—1989). Вона закінчила гімназію та земську вишивальну школу в інструктора О.В. Завойка (1908—1909), де її поступово залучали до виробництва: давали замовлення та забезпечували матеріалом у роздавальному пункті, який очолювала В. Болсунова. З 1913 р. викладала художнє вишивання у початково-ткацькій школі с. Діхтярі, відвідувала с. Скопці, де була навчально-показова майстерня А.В. Семиградової під орудою художниці Є.І. Прибильської. 1927 р. діхтярівську школу перейменовано на "художньо-зразкову", а з 1929 на текстильний технікум. 1934 р. цей заклад закрили, а учнів перевели до Кролевця, куди переїздить і майстриня-викладач. Її обирають членом ревізійної Комісії Укрпромспілки, перейменованої згодом на Художню спілку України, запрошують до Києва, й до початку війни вона — інструктор республіканської бази, відала

розподілом замовлень для всіх артілей, якими керувала В. Болсунова. 1944 р. Г. Цибульовій доручено заснувати артіль "Текстильекспорт" у Баришівці; впродовж 1945—1949 р. вона її очолювала; відтак була завідувачем виробництва аж до виходу на пенсію 1960 р. Протягом життя вона допомогла понад двом тисячам учнів опанувати секрети вишивального та килимарського мистецтва. Серед її учениць відома вишивальниця і викладач Олександра Кулик.

Перші роботи Г. Цибульової експонувалися на Другій Всеросійській кустарній виставці 1913 р. в Петербурзі. Чимало розроблених нею проектів вишивок чоловічих сорочок, жіночих блузок та суконь впроваджено у виробництво на підприємствах художніх промислів і насамперед на Баришівській фабриці художньої вишивки. За її зразками вишито сорочки для співаків Українського народного хору й Української капели бандуристів, вбрання з її вишивками не раз дарували найпочеснішим гостям України. 1966 р. Гликерію Кузьмівну нагороджено орденом Трудового Червоного Прапора. Майстриня написала у співавторстві з Г.Ф. Гавриловою практичний посібник "Ручне вишивання" (1978 (1-ше вид.); 1982 (2-ге вид.). — 56 с.).

Олександра Василівна Кулик (1897—1973) народилась у багатодітній сім'ї. Батько помер, коли дівчинці виповнилося чотири роки. З раннього дитинства їй довелося бідувати та заробляти на прожиток. З п'ятнадцяти років вона вже працює вишивальницею Миргородської майстерні художньої вишивки.

1916 р. вступає до Дігтярівської ткацької школи, 1919 отримала свідоцтво інструктора з ткацтва, килимарства й вишивки. 1920 р. влаштовується за фахом в артілі Художпромкооперації у Шишаках на Полтавщині. Тут талановиту майстриню, яка тямила в кольорах і гарно малювала, помітив Микола Прахов і порадив їй навчатися далі. До речі, уроки з портретно-пейзажного шва вона брала в його сестри Олени Прахової. 1922 р. О. Кулик переїздить до Києва, вступає до Київського художнього інституту на художньо-педагогічний факультет (музейний відділ, що тоді очолював О. Богомазов). Її вчителями були брати Василь і Федір Кричевські, Андрій Таран і Лев Крамаренко. 1930 р. отримує диплом художника-музейника. Впродовж 1930—1937 рр. обіймає посаду молодшого наукового працівника Українського музею в Лаврі; потім стає художником-портретистом у Товаристві художників і викладачем малювання та вишивки в дитячому будинку № 5 міста Києва. З 1937 до виходу на пенсію 1957 р. (з перервою на роки війни) — викладач композиції та майстер художньої вишивки, а далі водночас ще й керівник практики та дипломних робіт у Київському художньо-промисловому училищі (1945 р. перейменоване на Київське училище прикладного мистецтва). Прийнята до Спілки художників України (1951).

За роки педагогічної діяльності Олександра Василівна мала 16 випусків. Із робіт її студентів вона заснувала в училищі музей вишивки. Свої заняття з учнями О. Кулик супроводжувала показом зібраних нею взірців. На основі їх вона підготувала й видала перший в Україні методичний посібник "Українське народне художнє вишивання" (1958). Починаючи з 1937 р. твори Кулик експонувалися на виставках художньої промисловості й образотворчого мистецтва в Києві та Москві. Вона чудово оволоділа портретно-пейзажним швом. По війні дістала замовлення на виконання зразків художньо-промислових виробів з українською народною вишивкою,

й вони стали еталонами для впровадження в масове виробництво. Серед них знані чоловічі сорочки (полтавська, київська, чернігівська, подільська, гуцульська, закарпатська, полуботківська), а також жіночі (київська, полтавська, подільська й чернігівська). Було розроблено взірці з рушниковим орнаментом для дамського вбрання; вишивки для кожуха, крій свитки, жіночі сукні тощо. Ці проекти впродовж 1948—1958 рр. користувалися незмінним успіхом на республіканських виставках прикладного мистецтва. У 1950-ті р. Кулик стала консультантом в оформленні вбрання для народного хору під орудою Григорія Верьовки та в роботі Республіканського будинку моделей.

Віра Сергіївна Роїк (р. н. 1911) народилася в освіченій міській родині Сосюрків. Батьки приятелювали з Панасом Мирним, Антоном Макаренком, Володимиром Короленком, який доводився Сосюркам далеким родичем. У 1917—1922 рр. В. Роїк навчалася в Полтавській Маріїнській гімназії та балетній студії. З поверненням 1927 р. до Лубен працює у місцевій вишивальній артілі (ще у десять років вона вперше вишила орнамент хрестиком). З жовтня 1932 р. вчиться на робітфаці Полтавського інституту сільськогосподарського будівництва, згодом на відмінно закінчує річні курси з вишивки, крою та шиття Художнього навчального комбінату м. Москви.

Під час війни Віра Сергіївна дістала тяжку контузію, два роки не підводилася з ліжка, стала непрацездатною (інвалідом другої, а потім і першої групи). Через матеріальну скруту сім'я 1944 р. переїхала з України до Ставропольського краю. Поволі В. Роїк навчилася вишивати лівою рукою, викладала рукоділля у Невинномиській школі (1945—1952), керувала гуртком художнього вишивання в Будинку піонерів. Із 1952 р. — в Сімферополі, понад десять років викладала у середніх школах і на курсах художньої вишивки в обласному Будинку вчителя. Потім працювала методистом образотворчого й декоративно-прикладного мистецтва у Будинку народної творчості та художньої самодіяльності профспілки. З почину Віри Сергіївни створено музей декоративного мистецтва народних умільців Криму, який проіснував десять років. Її учениці відзначені срібними та бронзовими медалями на Всесоюзній виставці передового досвіду народного господарства СРСР. Віра Сергіївна багато подорожувала, знайомлячись із вишивками різних реґіонів. Кожна з майже ста її персональних виставок ставала мистецькою школою для послідовниць, бо автор давала консультації, практичні заняття. Опублікувала книгу спогадів "Мелодии на полотне: Воспоминания. Вышивки. Отзывы" (Сімферополь, 2003).

В. Роїк — заслужений майстер народної творчості (1967), член СХУ (1988) і НСМНМУ (1995), лауреат Державної премії Криму (1997), заслужений художник Автономної Республіки Крим (1999), відзначена медаллю "За доблесну працю" (1970), орденом княгині Ольги III ступеня (2001), орденом Миколи Чудотворця I ступеня (2003). Їй призначено пожиттєву стипендію за видатні заслуги (2002) та звання "Герой України" (2007).

Олександра Кузьмівна Великодна (1914—2002) до школи не ходила жодного дня; абетку вивчила у вісім років, коли вже вміла вишивати. Допомагала спочатку матері, а потім старшій сестрі, які тоді працювали в Опішнянській артілі художньої вишивки. Після 1933 р. сестри залишилися без батьків. Олександра брала роботу додому від Артілі імені Н. Крупської в Опішні й з цього

жила (1935—1938). 1939 р. помандрувала пішки з Корещини до обласного центру. Потрапила до Полтавської артілі ім. Лесі Українки. З 1944 р. фабрику стали забезпечувати сировиною, й тоді з'явилися перші вироби майстрині. Працювала в цеху ручної вишивки, 1966 р. одержала бронзову медаль на Всесоюзній виставці досягнень у народному господарстві. З 1968 р. — творчий майстер виробничо-художнього об'єднання "Полтавчанка". Аж до 1974 р. за її взірцями Фабрика ім. Лесі Українки (головне підприємство об'єднання) виготовляла вишукані чоловічі та дитячі "чумачки" й "українки", жіночі блузи й сорочки, вироби носильного, постільного та сувенірного набору.

На її першій персональній виставці, присвяченій 800-річчю м. Полтави та 60-м роковинам від дня народження майстрині, експонувалося двісті предметів. За більш як шістдесят літ Олександра Кузьмівна намалювала й вишила близько 700 нових візерунків, якими оздоблено тисячі й тисячі різних виробів. Вишивальниця вміло використовувала різні мотиви та техніки: мережки, вирізування, занизування, "солов'їні" й "волові" вічка, виколювання, довбанку, зерновий вивід, лиштви, верхоплут, ляхівку тощо, застосовувала нитки білого, пісочно-жовтого, світло-сірого та світло-брунатного кольорів.

Жодної республіканської чи всесоюзної виставки декоративного мистецтва не минало без її творінь. Майстриня була щорічним учасником свят народної творчості в МНАПУ під Києвом (с. Пирогово) та Сорочинського ярмарку. Її вишивки прикрашали павільйони Союзу РСР на виставках у Москві, Парижі, Токіо, Делі, Брюсселі, Лепцигу, Марселі, Варшаві й Кошаліні (Польща), Ріджані (Канада), Велико-Тирново (Болгарія), Буенос-Айресі (Аргентина). Шкода, що вони часто поширювалися без зазначення авторства в Канаді, США та Японії.

О. Великодна — заслужений майстер народної творчості України (1977), член НСМНМУ (1992), нагороджена медаллю "За доблесний труд".

Обидві сфери вишивання — народно-побутова та культивована на фабриках — синхронно розвивалися протягом усього XX ст. Побутова вишивка відгукується на віяння моди, стає в 20—50-ті рр. помітним елементом міського костюма. Розширення вжиткової потреби у вишивці в сучасному побуті давало новий імпульс розвиткові мистецтва майстрів фабрично-подібних підприємств Міністерства місцевої промисловості, де культивували традиційні техніки та класичні орнаменти, нерідко вже втрачені в побутовій творчості. Значення продукції вишивальних фабрик можна порівняти з роллю академічного напряму в історії образотворчого мистецтва з його постійним прагненням зберігати високий рівень фахової культури.

Так, у Київському художньо-промисловому об'єднанні ім. Т.Г. Шевченка плекали регіональну специфіку Середнього Подніпров'я. Вишивці чоловічих і жіночих сорочок притаманні дрібно розроблені деталі мотивів — гілок з ягодами та квітками, виногрон, зірочок. Останній мотив, особливо поширений на Київщині, подається з домінантою червоного кольору, підкресленого тонкими чорними стібками "штапівки" поверх основного малюнка, контуром "обвідочки" довкіл [51]. Вишуканої легкості надає роботам головного художника

[51] *Кара-Васильєва Т.В.* Збагачення стилістики, відродження талантів // Мистецтво і духовне збагачення суспільства. — Київ, 1989. — С. 199.

об'єднання Н. Гречанівської віртуозна деталізація вишиваних і ажурно-мережаних візерунків, з'єднання пілок сорочки мережаним швом "черв'ячок".

Ажурні техніки були типовими для Васильківської філії (провідний майстер — Л. Гордина), у той час як Н. Паршина з Кагарлика широко використовувала "занизування" насиченим червоним кольором, яке створює суцільні, майже без просвітів, смуги орнаменту, характерного в давнину для цієї місцевості. Специфікою вишиваних сорочок південної зони Середнього Подніпров'я є техніка набирування, поєднання темно-вишневих, жовтих, зелених і чорних тонів. Ці риси продовжували значною мірою визначати продукцію Черкаської фабрики художніх виробів ім. Лесі Українки, творчість провідних вишивальниць Черкас Г. Грабовської, А. Задувало, З. Кесонової, О. Теліженко та ін.

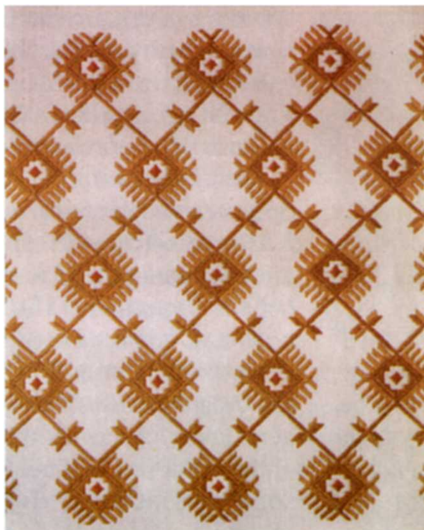
Втім на межі XX і XXI ст. демонтується і відходить у минуле розвинута за радянського часу державна система фабричноподібних підприємств художніх промислів, у продукції яких найбільше місце належало вишиваним виробам. Починається новий етап, де провідна роль належить уже не централізованому плануванню, а приватній ініціативі.

Для західноукраїнських же земель усуспільнені вишивальні артілі та фабрики взагалі не були характерні. Можливо, ще й тому, що тут вишивка протягом принаймні першої половини XX ст. залишалася повнокровною складовою традиційної регіональної побутової культури, тож не було потреби так наполегливо дбати про її збереження, культивацію, як у Центральній і Східній Україні. До того ж найактивніші вишивальниці з порівняно вищим освітнім цензом під час Другої світової війни емігрували. Зіставлення їх долі з тими, хто залишився вдома, наочно демонструє відмінності розвитку вишивки в Україні та діаспорі, де майстрині здебільшого мали більші можливості для здобуття вищої освіти й широкої громадської та літературно-просвітницької діяльності.

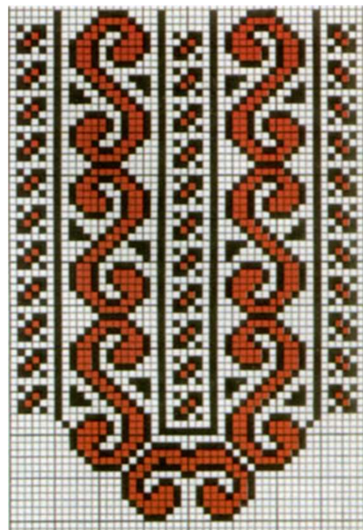
Розпочнемо із засновниці Союзу українок Канади (1926) й Українського Музею в Саскатуні (1936) *Савелії Трохимівни Стечишин* (1903—2002). Вона була вчителькою, журналісткою, письменницею. 1913 р. прибула з батьками до Канади. Здобула середню освіту в Саскатуні, стала водночас вихованкою Інституту ім. Петра Могили. Із завершенням студій 1921 р. одружилася з ректором цього навчального закладу Юліаном Стечишиним (1895—1971). Була першою українкою — випускницею Саскачеванського університету, яка отримала 1930 р. звання бакалавра з гуманістики й першою нашою співвітчизницею в Канаді прослухала курс домашньої економіки. Читала лекції з українознавства, навчала української мови на Славістичному відділенні університету, влаштовувала курси з вишивки, писанкарства та приготування національних страв. 1928 р. відвідала з чоловіком Україну, де зустрілася з Ольгою Кобилянською, а 1929 р. Савелія побувала на конгресі міжнародної Жіночої Ради в Берліні. Згодом налагодила стосунки з видавництвом "Нова Хата" (Львів) та Українським жіночим союзом (Прага), звідки почали надходити для збуту в Канаді вишивані вироби.

1—2 серпня 1930 р., під час з'їзду Союзу українок Канади, відкрилася перша виставка українського народного мистецтва. Були показані збірки сорочок із Полтавщини, Галичини й Гуцульщини та рушники з різних місцевостей України. Відвідувачі знайомилися з килимами, гуцульськими строями й різ-

М. Куценко-Михайлів. Фрагмент вишивки за чернігівськими мотивами. Середина XX ст.



І. Зельська. Візерунок для пазухи жіночої сорочки за мотивом трипільської доби. Середина XX ст.



бярством, іншими речами. 1933 р. канадські українці взяли участь у Світовій виставці в Чикаго, що сприяло популяризації вітчизняної мистецької культури.

Стечишин стала одним із творців і невтомною збирачкою музею Союзу українок Канади. 1936 р. для нього придбали збірку вишивок від Ганни Романчич, що й поклало початок цього музею. У своїх виданнях 1930—1950-х рр. ("Український народний стрій", 1937; "Мистецькі скарби українських вишивок", 1950 та ін.) Савелія не просто знайомила своїх читачів із народними взірцями, а й навчала, що означає кожна складова частина візерунка, як опанувати різні шви, чим саме різняться вишивки різних реґіонів України.

Вишивальниця і колекціонер *Марія Іванівна Куценко-Михайлів* (1910—1984) народилась у козацькій родині Куців. Батько був офіцером царської армії. 1911 р. його перевели до Луцька на Волині. За часів УНР був старшиною української армії. 1930 р. вона закінчила Луцьку гімназію. Навчалась у Варшавському університеті. 1933 р. одружилася з інженером Валеріаном Михайлівим. Під час Другої світової війни опинилася в Австрії, потім переїхала до Німеччини, 1949 р. потрапила з родиною до Австралії й оселилася в Мельбурні. Під впливом матері Марія зацікавилася вишивкою, з 1932 р. почала збирати зразки серед емігранток з України, познайомилася з поліськими узорами "заволіканням". Не припиняла цієї роботи у таборах Австрії й Німеччини. Звісно, не відшивала зразки, а тільки відмальовувала, зазначаючи кольори, бо не мала ні полотна, ні будь-яких ниток для вишивання. Вже в Австралії Куценко добирає найтонші, пастельні відтінки барв, переносить на тканину візерунки. У неї виходять незвичайно спокійні й лагідні узори. Куценко мала письменницький дар і друкувалась українською мовою в австралійській пресі під псевдонімом Люба Куценко. В альбомі "Українські вишивки з колекції і взорів Марії Куценко" (1977, англ. та укр. мовами) репродуковані здебільшого полтавські, чернігівські, київські, подільські взірці, вишиті майстринею переважно з пам'яті.

Вишивальниця та викладач *Іванна Іллівна Зельська* (р. н. 1910) народилася

в сім'ї залізничого службовця. Навчалась у Львівській школі сестер василіанок. 1929 р. закінчила у Львові вчительську семінарію, де малювання викладала мати Терееса (фон Гекке). З 1929 до 1937 р. вчителювала в Дубенському повіті на Волині, готувалася до вступу на Вищі курси з ручної праці. Її вихованці, переважно хлопці, вишивали фіранки. Для виконання кожен вибирав місцевий візерунок. Узимку діти сходилися до вчительки на вечорниці, де сідали за шитво не лише для себе, а й на заробіток. Знайомство з учителем Іваном Зельським завершилося вінчанням у Львові 1936 р. Подружжя оселилось у Влоцлавку на Куявах. Там вони вчителювали до Другої світової війни. З наближенням фронту Зельські виїхали до Німеччини й опинились у таборі, 1948 р. осіли у Вінніпезі. Іванна працювала кравчинею. Після п'яти років проживання в Канаді вона стала громадянкою цієї країни, заснувала своє пошивне підприємство, з 1962 р. вчителювала у державній школі.

Ще на Волині І. Зельська почала збирати, змальовувати та вишивати народні візерунки. Упродовж багатьох років давала поради рукодільницям на сторінках часописів "Жіночий світ", "Наша дорога"; працювала в редакції газети "Український голос" (1975—1981); публікувалася в різних виданнях, друкувала свої взори листівками. Всі ці напрацювання склали книжку "Українська вишивка. Найконечніші інформації" (1978), що з'явилася накладом 1000 примірників, а 1981 р. вийшло друге, виправлене та доповнене видання накладом 200 примірників. Тут містяться відомості про походження українських узорів, стібки, техніку виконання, про нитки та кольори. Понад 180 орнаментів подано в окремих розділах. Розповідається, як застосувати вишивки в оздобленні традиційного вбрання, для хатніх прикрас, у церкві та в модерному одязі. Книжки було розіслано бібліотекам і приватним особам в Україні та в інших державах. Зельській належать і спогади "Відгомін" (1989).

Вишивальниця, збирач українських орнаментів *Оксана (Ксенія) Іванівна Колотило* (р. н. 1916) народилася в родині священика. Її дитинство минуло на березі Черемоша. Найкращим подарунком для дівчинки були голка, нитка і шматок тканини. У 1922—1925 рр. навчалася в рідному селі, вважалася знавцем швів, а по закінченні школи вже опанувала всі місцеві техніки. 1926 р. вона вступила до гімназії в Чернівцях, де, крім загальних предметів, викладали малювання, ручну працю, щороку влаштовували виставки, на яких роботи Ксенії діставали нагороди. Пробувала й сама малювати аквареллю й олією. В гімназійні роки на Ксенію велике враження справили зустрічі з Ольгою Кобилянською та родиною Панчуків. Під час канікул ходила в гори, збирала серед гуцулів різні взори. 1935 р. одружується зі студентом-філологом Чернівецького університету Василем Колотилом. 1939 р. він вступає до аспірантури у Відні, де подружжя залишається назавжди. Весь вільний час Ксенія віддає улюбленому заняттю, оволодіває складним видом вишивання — "малювання голкою". Створюючи натюрморти чи краєвиди, не користується ескізами, канвою, вишиває "на око". Домівка Колотил у Відні перетворилася на музей української народної культури. Там були виставлені вишиті господинею речі, понад 500 зібраних нею зразків українського орнаменту. Ці експонати мали неабиякий успіх на виставках 1980—1990-х рр. у Австрії, Голландії, Німеччині, Швейцарії, Бельгії, згодом і в Україні — у Києві, Чернівцях та Львові. 1990 р. видавництво "Мистецтво" видало її збірку укра-

їнської народної вишивки, до якої увійшло близько 300 зразків: Колотило Ксенія: Альбом / Авт.-упоряд. Степан М.Г. — Київ, 1990; 2-ге вид.: Київ, 1991. Весь авторський гонорар вишивальниця переказала на рахунок Українського фонду культури. Невдовзі побачила світ ще одна книга: Колотило Ксенія: Альбом / Авт.-упоряд. Богдан Д.І. — Київ, 1992 (накладом 75 000 примірників), де зібрано понад 600 візерунків. 27 травня 1995 р. у с. Підзахаричі у рідній хаті майстрині засновано Музей Ксенії Колотило.

Варто підкреслити, що у міжвоєнний період, коли більшість західноукраїнських земель належали Польщі, традиційна вишивка стала надзвичайно важливим знаком української ідентичності, зокрема у церковному вжитку, що не прийнято у центральних регіонах України. Натомість польська влада, спираючись на місцевих учителів, інколи намагалася прищеплювати місцевим українцям смак до поширених у етнічній Польщі космополітичних мереживних ("koronkowych") оздоблень одягу на противагу нібито архаїчній вишивці, що її пропагували українські видання.

Відомо, що вишивання допомагало виживати політв'язням-українкам у радянських концтаборах. Ірина Сеник, наприклад, оголосила дев'ятиденне голодування, коли в неї забрали голку та нитку, й таки добилася свого. Вишивала на клаптиках тканини, з якої шили у таборі рукавиці, навіть на в'язничних номерах. Скомпонувала півтори тисячі візерунків, відтворювала їх здебільшого на зворотному боці листів, які адресати спеціально писали до неї на міліметровому папері. Пізніше вони виходили друком, експонувалися на численних виставках, спочатку в Канаді (1990), потім і в Україні (1993, 1995, 2003) [52].

Певна річ, видатних популяризаторів української вишивки (не тільки жіночої

К. Колотило. Фрагмент серветки.

статі), вихідців насамперед із Галичини та Волині, а також із Буковини, Закарпаття, було дуже багато у країнах Заходу.

Наприкінці XX ст. їх імена стають широковідомими в Україні. Це, зокрема, такі майстри вишивки й автори досліджень, як Лідія Бурачинська, Анна Кмит, Іванна Луців, Лідія Ненадкевич, Одарка Онищук, Петро Оршинський, Емиль Остапчук, Наталя та Люба Перчишин, Ненсі Рурик, Ольга Трачук, Ярослава Турко, а серед наших сучасниць — Любов Волинець, Оксана Грабович, Марія Шуст і багато ін. [53]

[52] Нездоланний дух: Мистецтво і поезія українських жінок, політв'язнів в СРСР. — Балтимор; Чикаго; Торонто; Париж, 1977. — С. 9—10, 18—75, 77, 79; *Сеник І.* Взори для вишивання. — Нью-Джерсі, 1982; Сувій полотна. — Нью-Йорк, 1990; Біла айстра любови: Збірка віршів, вишивок та зразків сучасного одягу. — Етобіко, 1992; Книжечка бабусі Ірини для чемної дитини: Вишивка для дітей з поезією. — Львів, 1997; Метелики спогадів: Спогади і взори до вишивання. — Львів, 2003.

[53] Матеріали до бібліографії українського народного мистецтва видавництв Америки і Австралії — книги, брошури, каталоги виставок 1947—1989 рр. // Українська народна декоративно-вжиткова творчість: Бібліографічний покажчик. — Київ; Опішнє, 1990. — С. 54—56.

Творча доля тих провідних майстринь із Галичини, які залишилися вдома, часто була увінчана не меншим художнім успіхом. Наприклад, майбутня вишивальниця, модельєр, педагог *Стефанія Василівна Кульчицька* (1912—1989) народилась у багатодітній сім'ї, мама навчила її вишивати у шість років. Після чотирьох класів гімназії в Чорткові вступила до трирічної професійної школи. Там опанувала художню вишивку, крій і шиття. Тривалий час працювала у приватних кравецьких майстернях і салонах Львова.

1950 р. С. Кульчицьку запросили викладати швейну справу та художню вишивку на Вищих курсах прикладного мистецтва в обласному Будинку вчителя у Львові, згодом вона навчала дітей у школі малюванню, кресленню та шиттю. Ще з початку 1940-х рр. Стефанія Василівна почала збирати зразки народного мистецтва з усієї України, знайомилася з етнографічними особливостями вбрання, вишивки, ткацтва тощо; слухала та записувала народні легенди, перекази, пісні. На підставі зібраного матеріалу створила самобутнє сучасне вбрання, використовуючи в ньому народні традиції. Їй подобалося творчо переосмислювати мотиви полтавських корсеток, київських сорочок, яворівських кабатів, бойківських гуньок, гуцульських кептарів. Особливо полонили майстриню Карпати. Жовтогаряча гама космацьких барв, чорнофіалкова верховинська, зеленосонячна яворівська лягли в основу рушників "Косівський", "Космацький", "Два кольори мої...", "Незнаними стежками" тощо.

1962 р. С. Кульчицька вперше виставила свої роботи на обласній виставці декоративно-прикладного мистецтва у Львові. Відтоді вона мала понад двадцять персональних виставок у Радянському Союзі: у Львові (1970, 1971, 1983), Києві (1973, 1978, 1980, 1984), Ризі (1974), Ленінграді (1976), Москві (1977) та багатьох інших містах і за кордоном. У лютому 1978 р. її висунули на Державну премію України ім. Т.Г. Шевченка. Персональні виставки майстрині побували в канадських містах Едмонтоні, Торонто, Вінніпезі, Ванкувері.

1979 р. Кульчицьку прийняли до Спілки художників СРСР, а 1987 р. присвоїли почесне звання "заслужений майстер народної творчості". Тоді ж видавництво "Мистецтво" випустило у світ альбом "Стефанія Кульчицька" (Автор-упоряд. Г. Савчук. — Київ, 1987, текст укр., рос., англ., фр. та нім. мовами). Близько 200 її творів придбано музеями Києва, Львова, Санкт-Петербурга.

Усе життя прожила у Прикарпатті *Михайлина Олександрівна Сабадаш* (1912—1992). У рідному селі отримала середню освіту, вступила до Союзу українок (1936). Керувала гуртком крою й шиття, де викладала вишивання, у 1939—1941 рр. завідувала дитячим садком.

Виводити перші стібки на полотні шестирічна Михайлина навчилася від матері. Коли сім'я залишилася без батька, який загинув на Першій світовій війні, вона своєю роботою заробляла на хліб. Дівчинка вишивала чоловічі й жіночі сорочки, скатерті, серветки, доріжки, наволочки, портьєри. Понад усе любила вишивати традиційні українські рушники. Незабаром відчула, що не може тільки запозичувати старі візерунки, й почала їх вигадувати. Оволоділа техніками гладі, хрестиком і стебнівкою, але улюбленою була низинка з перевагою теплих барв. Перша її персональна виставка відбувалася в Коломийському музеї народного мистецтва Гуцульщини 1979 р. — було показано 80 робіт, виконаних із початку 1930-х рр. Особливо плідно працювала у 1980—1990-ті рр.

Кращі вишивки експонувалися на міжнародних (1981, 1983, 1984), всесоюзних (1986, 1987), республіканських (1987, 1988, 1990) художніх виставках, потрапили до провідних музеїв України. Це, зокрема, чоловічі сорочки під властивими тому часу поетичними назвами "Космацька писанка" (1941), "Незабудка" (1944, 1982), "Довбуш" (1982) та жіночі "Подоляночка" (1981), "Садок вишневий коло хати" (1982), "Космачанка" (1982); доріжка "Золота Україна" (1976); рушники "Дніпровські кручі" (1978), "Сонце заходить, гори чорніють" (1979), "Зоряні шляхи космосу" (1983), "А льон цвіте синьо-синьо" (1983), "Ой, Дніпро, Дніпро..." (1984) тощо. Її творчості присвячено кілька каталогів, альбом "Михайлина Сабадаш" (1990).

До найвідоміших вишивальниць старшого покоління належить і *Олена Онуфріївна Гасюк* (р. н. 1921) — викладач, заслужений майстер народної творчості УРСР з 1985 р. Вона народилася в хаті свого діда-гуцула Івана Федюка, який славився майстерною обробкою металу та дерева.

Обдарування Олени рано помітила вчителька, показала дівчинці, як вишивати хрестиком, низинкою та гладдю. 1936 р. вона закінчила сім класів румунської школи, а у 1937—1939 рр. відвідувала приватні заняття з художньої вишивки, плетіння і ткацтва. 1941 р. вийшла заміж за радянського вчителя Ю.В. Щура (1907—1958), через що зазнала утисків у роки війни, переховувалася на Станіславівщині, заробляючи вишивкою та плетінням.

Після звільнення Буковини у 1944—1946 рр. О. Гасюк викладає художню вишивку у Вижницькому училищі прикладного мистецтва, в 1946—1948 рр. — бригадир Вишивальної артілі ім. Лук'яна Кобилиці в селищі Путила. 1 березня 1948 р. повертається до Вижниці, де майже 30 років навчає вишивки, читає лекції

С. Кульчицька. Блуза "Степом, степом...". Львів. 1981.

з композиції, моделювання одягу і технології пошиття й одночасно навчається сама — 1952 р. отримує диплом про освіту.

Вона збирає народні узори та створює нові. Опанувала понад 100 нових видів швів, які лягли в основу вишивок вихованців Вижницького училища. Брала участь у багатьох виставках, зокрема, у Києві, Москві, Рязані, Казані, Омську, Владивостоку, а також у Бельгії, Румунії, ФРН. Її вироби придбали кілька музеїв СРСР, а також США, Канади, Німеччини, Франції, Ізраїлю.

До найвідоміших творів Гасюк належать панно "Олекса Довбуш" (1979), виконане власною технікою — крученою й атласною гладдю з використанням шістдесяти зразків ниток різних відтінків, портрети Сидора Воробкевича (1986), Ольги Кобилянської (1987), Тараса Шевченка та Юрія Федьковича (1991); панно "Т.Г. Шевченко" (1964);

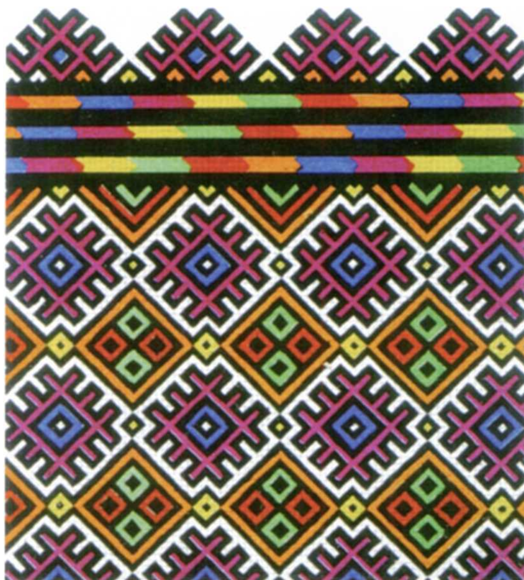
"Віночок буковинських пісень" (1980), "Буковина співає" (1984), "Роботящим рукам перелоги орать..." (1986) тощо. Застосовує також поширені на Буковині лічильну гладь, низинні шнурки, хрестик, гобеленний шов, штапівку тощо. Переважають радісні яскраво-червоні барви, які доповнюються жовтими й зеленими, а чорні кольори використовуються для контура. На народній основі створює новий одяг із використанням кольорових ниток, бісеру, блискіток, шовкового шнура, барвистого сукна. Зокрема, пошила костюми для Заслуженого Буковинського ансамблю пісні й танцю.

Вершиною творчості Олени Гасюк слід вважати посібник із вишивання (співавтор Марія Степан), який витримав шість видань (1981, 1983, 1984, 1986, 1988, 1989). Невтомна художниця уклала 1985 р. альбом — 281 буковинський узір, переважно для сорочок, скатертин, рушників, серветок і наволочок, який видано 1999 р. в Едмонтоні (Канада). У її вижницькій садибі 1996 р. відкрито присвячений їй музей. Серед її учениць — Олександра Теліженко (м. Черкаси), заслужений художник України.

Швидке зростання в Україні другої половини XX ст. міського населення підвищує його вплив на розвиток традиційної вишивки та змушує переглянути питання про зміст і межі явищ, які впродовж усього минулого століття прийнято було називати "народним" і "самодіяльним" мистецтвом. У наші дні носієм традиційної творчості все частіше стає інтелігенція — художники, викладачі, бібліотекарі, медики. Спонтанний розвиток традиційного вишивання нині вже не має виразного регіонально-селянського характеру. Значну (й найактивнішу) частину вишивальниць складають освічені міські люди, добре знайомі зі спеціальною літературою та музейними збірками, що зібрали власні великі колекції та здатні відтворювати й перекомпоновувати орнаментальні зразки різних місцевостей і періодів.

Наприкінці XX ст. рідко хто з-поміж провідних майстрів вишивки не вивчає водночас історію й реґіональні особливості цього виду мистецтва, не передає набуті знання молоді. У кожній області є коло відомих вишивальниць, які ніби уособлюють особливості та досягнення місцевої традиційної творчості. До вже названих додамо Тамару Грушевську і Тетяну Островську (Київ), Марію Федорчак-Ткачову (Львів), Ірину Ольшанську (Стрий), Мирославу Кот (Дрогобич), Надію Гарлицьку (Луцьк), Ганну Герасимович (Косів), родини Клим і Гарас (Буковина), Параску та Марію Березовських (Клембівка на Вінничині), Валентину Титаренко (Полтава), Людмилу Огнєву (Донецьк), майстрів нанизування з бісеру Енгелісу Литвинець, Зиновію Краковецьку, Валерію Левчук — назвати усіх вартих уваги неможливо.

Неабияку популярність на межі XX—XXI ст. знову, як і у 30—50-ті рр., здобув голкопис, виконуваний як за власними ескізами майстрів, так і за зразками відомих живописних творів. У широкому ряді адептів цього напряму виділяється *Нінель Трохимівна Костюк* (р. н. 1926) — перша в Україні жінка — доктор філософських наук, яка понад 20 років очолювала кафедру філософії природничих факультетів КДУ ім. Т. Шевченка. Її вишиті картини експонують на виставках, показують по телебаченню. Найбільше майстриня цінує свої відтворення картин Ю. Клевера "Берег моря", "Осінь у Карпатах" (з фотографії В. Шкільного). Авторка впевнена, що вишивання пейзажів, натюрмор-



О. Гасюк. Фрагмент візерунка для карпатської вишивки.

І. Ольшанська. Фрагмент вишивки за бойківськими мотивами. Стрий Львівської обл. 1970-ті рр. Фото В. Ольшанського.

тів, квіткових орнаментів змушує побачити їх глибше, наочніше. Є у її доробку також рушники та серветки, вишиті гладдю на суворому полотні з використанням узорів старовинних килимів і власних фантазій. Цікаво, що молодь віддає перевагу саме таким, а не традиційним. У заключному слові до одного з альбомів репродукцій своїх вишивок авторка пише: "Мене запитують: чи можна віднести Ваші роботи до української народної вишивки? Відповідаю: сучасна вишивка — не мертва схема, що обмежує художню творчість якимись вузькими рамками. Історично традиційна вишивка є основою для створення нового. Саме до такого різновиду належать мої вишиті картини. Ні у кого не виникає сумнівів, що Катерина Білокур розвиває українське народне мистецтво. Не претендуючи на аналогію, хотіла б, щоб і моє вишивання не виключалось із української традиційної творчості, а сприймалось як певний його різновид" [54].

До самодіяльного мистецтва, за звичними нормами, ми мали б віднести і вишивані ікони, портрети, жанрові, анімалістичні сценки тощо *Лариси Миколаївни Шустерман-Ковальчук* (р. н. 1940). Проте її життєвою місією стало не викладання автосправи, чим вишивальниця професійно займається, а саме вишивка. Твори Л. Шустерман-Ковальчук зберігаються у приватних колекціях кількох країн, експонуються на художніх виставках. У каталозі однієї з них авторка пише: "Нитки, накладені на полотно під різним кутом, змінюють свою тональність і світлоносність залежно від умов освітлення та ракурсу огляду, передаючи образи природи навіть живіше, ніж живопис олією. Я хочу, щоб мої роботи підносили людину, заспокоювали, навіть лікували" [55].

[54] *Роженко М.* Нінель Костюк // Ант. — Вип. 19—21 (2007—2008). — Київ, 2008. — С. 110—111.

[55] Виставка образотворчого та декоративно-вжиткового мистецтва у Березанському краєзнавчому музеї, присвячена Міжнародному дню художника 10 жовтня 1999 року. — Березань, 1999. — С. 11.

Н. Костюк. Ніч у зимовому лісі (за картиною Ю. Клевера). Вишивка. Київ. 1997.

У мистецтвознавчій літературі майже не згадується мистецтво сучасних монастирських вишивальниць, які плекають давні традиції виготовлення гаптованих речей для церковного вжитку. До цього напряму творчості часом звертаються світські майстри, наприклад Юлія Гриднєва, дизайнер і викладач Харківської державної академії дизайну та мистецтв, яка досліджує давньоруський текстиль.

Деякі вишивальниці застосовують традиційні мотиви й техніки для виконання монументальних творів унікального характеру. Це, зокрема, Ельвіна Талащенко, вже згадувана Олександра Теліженко. Натомість трудомісткі вишивальні прийоми нечасто трапляються у творах професійних художників текстилю. Серед останніх можемо назвати Наталю Борисенко, Галину Забашту, Наталю Дяченко-Забашту, Тамілу Печенюк, Ольгу Маріно, Ірину Данилів-Флінту [56]. Більшість із перелічених митців є водночас дослідниками, викладачами.

[56] *Чегусова З.* Декоративне мистецтво України кінця XX століття: 200 імен. — Київ, 2002. — С. 226—337.

Варто виділити *Евгенію Стефанівну Шудрю* (р. н. 1941) — інженера за фахом, вишивальницю за покликанням, яку глибокий інтерес до художньої творчості зробив активним історіографом українського народного мистецтва. Вона підготувала кілька десятків біобібліографічних нарисів про видатних дослідників, з'ясувала чимало невідомих деталей їхнього життєпису, друкує свої праці у періодиці й окремими виданнями.

Симптоматичним є і зацікавлення вишивкою з боку мужчин. Наприклад, *Юрій Мельничук* (р. н. 1964) навчався на природничо-географічному факультеті Київського університету, працював у Інституті географії НАНУ. Бажання повернути до життя давні зразки української вишивки спонукало його з однодумцями заснувати гурт "Цвіт", у якому освоювали "доброкарівські" стіби та кольорові гами. Великий успіх мала перша виставка "Цвіта" у київському Музеї Тараса Шевченка (1994). Далі були наполегливі пошуки у музеях, експедиціях, організована Юрієм студія у Музеї Івана Гончара, куди він перейшов працювати, експерименти з сучасними матеріалами, що мають якнайкраще відповідати давнім технікам і мотивам. Сьогодні Ю. Мельничук — один із провідних майстрів і знавців українського вишивання [57].

Є. Шудря. Килим вишиваний "гетьманський" (за монастирським зразком XIX ст.). Київ. 1992—1994.

Народне ткацтво в XX ст. поширене не так рівномірно, як вишивка. Даються взнаки переслідування приватного виробництва більшовицькою владою, під час яких у 30-ті рр. часто знищували хатні верстати. Тож традиційне ткацтво більше збереглося на Заході, а на Сході — в глухих поліських селах, у місцевостях, де в XIX ст. існувало мануфактурне й цехове ремесло (передусім на Чернігівщині) і в наддністрянських районах, де звичаї зобов'язували давати у віно дочкам значну кількість домотканини й обдаровувати рушниками всіх весільних гостей. На Півдні відомі осередки, що виникли в XX ст. і продовжують орнаментальні традиції інших місцевостей [58].

[57] *Косицька З.* Свобода вибору як вияв "колективного" у сучасних майстрів традиційного мистецтва // Традиційне й особистісне у мистецтві. — Київ, 2002. — С. 300—303.

[58] Вторая обл. в-ка произведений народного декоративного искусства: Каталог / Авт. текста и фото Малина В. — Николаев, 1981; *Селівачов М.Р.* Сучасна народна образотворчість українсько-молдавського села // НТЕ. — 1982. — № 5. — С. 69—76.

К. Кувило. "Забирані" рушники. Село Романківці (нині — Сокирянського району Чернівецької обл.). Перша третина XX ст. Фото 1980-х рр.

Старовинні риси ткацтва Полісся й Карпат [59] поєднуються з новаціями: підвищеною напругою кольору, інколи до строкатості, посилюваною вплетенням блискучих ниток-сухозліток або просто ялинкового "дощику". Ознаками XX ст. є і використання фабричної пряжі, здрібнений і ускладнений візерунок, розширення номенклатури виробів [60]. Водночас славнозвісні гуцульські ліжники, навпаки, оздоблюються дедалі простіше і легше: на Косівщині вони в біло-сіро-брунатній гамі натуральних кольорів, з великими ромбами, на Рахівщині — на білому тлі групуються вузенькі, яскраво-контрастні анілінові смуги [61]. Можливо, подібне спрощення зумовлювалося надто великим попитом на них.

Поліхромія та ізоморфність раніше розвинулися на Буковині й Подністров'ї. Від 60-х рр. багатобарвність прищеплюється і в ткацтві Полісся. Проте воно зберігає геометризацію рослинних візерунків, не вдаючися до натуралістичного трактування. Втім особливістю Полісся є комбінування візерункового ткацтва з вишивкою в оздобленні одного виробу.

Для всієї смуги українського Полісся характерні багаторемізні рядна, споріднені з сучасними білоруськими і литовськими аналогами. У них графічний чиноватий візерунок із дрібних геометричних елементів поєднується з жовтими, зеленими, рожевими, блакитними, червоними поперечними затканими та поздовжніми заснованими смугами, що здаються прозорими, ніби накладеними на мерехтливий чорно-білий узір. Неоднакова насиченість блоків узору чорними або світлими елементами створює ефект різних за тоном поздовжніх смуг [62]. У 60-ті рр. поширюється прийом розтягування кольорів на кілька тональних градацій, застосовується люрексова пряжа, що створює ефекти світлоносної променистості.

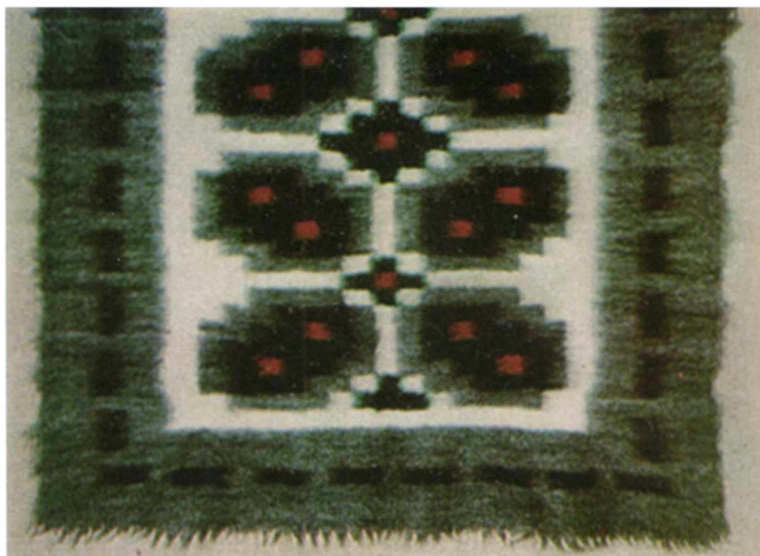
Спонтанне відродження домашнього ткацтва з оновленням традиційних місцевих орнаментів активніше відбувається у 60—70-х рр. на Буковині й Подністров'ї, меншою мірою — на Західному Поліссі й лише в окремих місцевостях спостерігається на Східному. Відтак, на

[59] *Дудар О.Т.* Традиційне і сучасне поліське ткацтво // НТЕ. — 1977. — № 2. — С. 44—50; *Її ж.* Художнє ткацтво Полісся // Народні художні промисли України: Зб. наук. праць. — Київ, 1979. — С. 69—78; *Орел Л.* Полесский серпанок // Декоративное искусство. — 1979. — № 9. — С. 43; *Сидорович С.Й.* Художня тканина західних областей УРСР. — Київ, 1979; *Никорак О.* Українська народна тканина. — Львів, 2004.

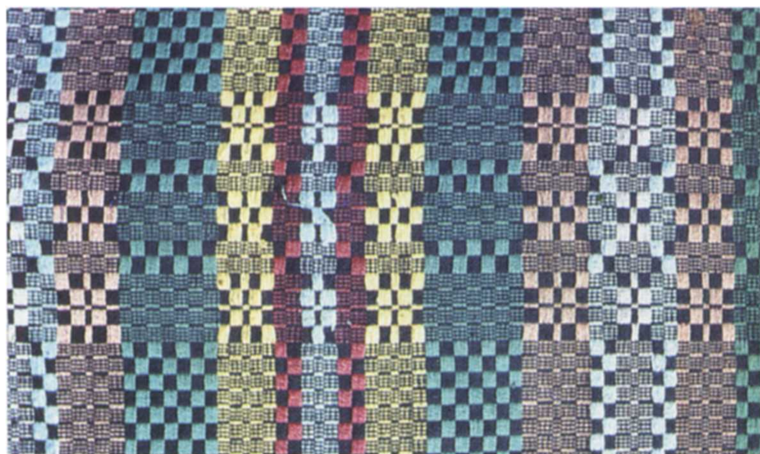
[60] Див.: *Никорак О.І.* Сучасні художні тканини Українських Карпат. — Київ, 1988.

[61] *Її ж.* Карпатські ліжники // НТЕ. — 1984. — № 3. — С. 33—40; *Сахро М.* Гуцульське ліжникарство // НТЕ. — 1976. — № 3. — С. 53—58.

[62] *Данченко Л.* Невмируще джерело. — Київ, 1975. — С. 150—151.



Н. Корпанюк. Ліжник "Сливовий" (фрагмент). Вовна, килимове (закладне) ткання. Яворів Косівського району Івано-Франківської обл. Коломийський музей народного мистецтва Гуцульщини та Покуття. 1986.



Т. Козяр. Фрагмент рядна. Село Обуховичі Іванківського району Київської обл. 1950-ті рр. Фото 1981 р.

відміну від вишивки, у поліському ткацтві ще не доводиться говорити про постізоморфну фазу.

У зменшуваному кількісно народному ткацтві XX ст. зростала питома вага декоративних орнаментованих виробів: доріжок і ряден, постілок і скатертин, хусток, запасок, горботок і передусім рушників. На Лівобережжі й Подніпров'ї найбільша популярність судилася кролевецькому типу рушника, найчастіше прикрашеного ефектними крупно масштабними зображеннями свічників, церков, двоголових орлів [63]. Інколи через це кролевецькі рушники називають також "орловими", "орлистими", "орляними", чи "кролевецькими" (від назви міста Кролевець), "рихловськими" (за місцем продажу на популярних ярмарках у Рихловському монастирі), "кацапськими" (за етнічною приналежністю мандрівних продавців-перекупників). У XX ст. кролевецькі рушники відтворю-

[63] *Колос С.* Кролевецькі рушники // НТЕ. — № 6. — С. 42—53.

О. Козяр-Бондарева. Рушник 1970-х рр. (демонструє дочка ткалі). Село Обуховичі Іванківського району Київської обл. Фото 1981 р.

ють у традиційному червоно-білому колориті навіть на правому боці Дніпра.

Зате в краю, звідки цей рушник походить, на Сумщині, традиційні "орли", "монастирки", "шулики" часто тчуть у багатоколірних варіантах. Запровадження рушника як офіційного атрибута державної церемонії шлюбу сприяло відновленню його ткання в деяких селах у 70-х рр. Однак цей процес уповільнився внаслідок різкого здороження ниток у середині 80-х рр.

Цікаво, що попри швидке поширення з кінця XIX ст. кролевецьких рушників на Чернігівщині, Полтавщині, Київщині, їх іще довго вважали чужинецьким нововведенням, невластивим українській народній культурі. Мабуть, малося на увазі російське походження підприємців Риндіних, які організовували замовлення майстрам, постачання матеріалом і збут [64]. Як би то не було, перші кролевецькі рушники надійшли до київського музею тільки 1926 р., хоча нині вони всюди визнані яскравим явищем національного мистецтва.

Чиноваті рушники з графічним фактурним візерунком оздоблюються в XX ст. ще й різнобарвними поперечними (рідше поздовжніми) смугами. Замість цупких домашніх ниток із льону й конопель, що мали легке тональне забарвлення, запроваджуються м'якіші фабричні бавовняні, зовсім білі. Це підвищило кольоровий контраст, але рушники втратили колишню щільність і ваговитість.

Іконографічні й стилістичні зміни зачепили навіть найконсервативнішу центральнополіську зону (північ Київської та Житомирської обл.). На початку XX ст. тут іще побутували, як і раніше, чиноваті рушники, прикрашені кількома поперечними смугами, витканими килимовою технікою. Втім тоді ж тут поширюється новий тип рушника з домінантою червоного або вишневого тла й частими поперечними смугами по всій його триметровій довжині. З'являються ряди й стовпчики дрібненьких прямокутників, усередині яких закомпоновані ромбики та схожі на ікси "метелики" або "жабки", складені шахівницею з дрібнесеньких квадратних елементів, як на богуславських тканинах у пору їх поширення на Черкащині, Чернігівщині,

[64] *Спаська Є.* Господарство кролевецьких скупників Риндіних // Український історичний журнал. — 1962. — № 5. — С. 109—111.

Кролевецькі рушники. Початок XX ст. МУНДМ. Фото 2007 р.

Сумщині [65]. В 60—70-х рр. мотиви рушників і ділянки тла збільшуються за розмірами, стають спокійнішими за ритмом.

Якщо для Центральної й Східної України рушники — споконвічна оздоба хатнього інтер'єру, то в Галичині вони входять у широкий ужиток лише "під кінець першої чверті XX ст. під впливом культурних зв'язків зі східними областями України" [66]. Очевидно, через пізню генезу ткані рушники Карпат і Подністров'я чимало запозичують із геометричної, геометризованої орнаментики розвинених тут килимарства, вишивки, багаторемізних човникових тканин, призначених для застелювання ліжок, оббивання стін попід вікнами. Саме до такого типу належать схожі на верети рушники Анни Василащук, ткалі з с. Шешори на Косівщині, лауреата Шевченківської премії 1968 р.

Унаслідок прискореної еволюції, міжрегіонального і внутрішньорегіонального взаємозбагачення, в 1970-х рр. сформувався новий для багатьох місцевостей тип тканого рушника. По його краях чергуються головні й додаткові смуги. На перших зіставляються мотиви контрастних обрисів: розетки, зірки, ромби, перемежовані Х-подібними елементами. Контрастний (за кольором і тоном) колорит охоплює п'ять-шість кольорів. Скрізь наявні локальні відмінності в обрисах розеток, зірок, ромбових, Х-подібних та інших основних мотивів, а також у компонуванні додаткових: низок стовпчиків, квадратиків, зубчиків, косих стібків.

Стилістичним відмінностям відповідають термінологічні. Наприклад, усталені назви найменших елементів ткацької орнаментики (квадратних стібків) на Подністров'ї — "грудочки", "намисто", "ягідки"; на Західному Поліссі — "кучки"; на Східному — "сухарики". Коли на Поліссі різноманітні квіткові візерунки здебільшого об'єднуються назвою "в квітки" ("в цвіти"), то на Подністров'ї мотиви таких же умовних обри-

[65] *Спаська С.Ю.* Кролевець / Машинопис. — Київ, 1928. — Алма-Ата, 1960. (ВРФ ІМФЕ, Ф48-3/14). — С. 59; Українське народне мистецтво: Тканини і вишивки. — Київ, 1960. — Табл. 108, 112—113, 115.

[66] *Сидорович С.Й.* Художня тканина західних областей УРСР. — Київ, 1979. — С. 82.

П. Злотник. Рушники.
Село Ворокомля Камінь-Каширського району Волинської обл. 1983. Фото 1984 р.

О. Пазюк. Тканина для оббивання стін "у вільця". Село Гвіздівці Сокирянського району Чернівецької обл. 1930—1940-ві рр. Фото 1980-х рр.

сів часто мають уже диференційовані назви: "цвіт картоплі", "цвіт полуниці", "цвіт соняха". Завдяки зоровій легкості обрамовуючих смуг подністровські "цвіти" безпосередньо стають оздобою рушника. На Західному ж Поліссі вони так щільно обрамовані, що утворюється ієрархія: квітки є деталями смуг ("плашок", "перекладів", "лавочок"), а ті вже прикрашають рушник.

Фабричне виробництво тканин на підприємствах художнього промислу за своєю природою тяжіє до здешевлення собівартості продукції, тому трудомісткі технології та візерунки, властиві ручному виготовленню, неминуче витісняються. Така ситуація в усіх державних осередках традиційного ткацтва. Наприклад, у Дігтярах на Чернігівщині, де в середині XX ст. припинився випуск плахт, у Кролевці Сумської обл., де традиційні переборні рушники виготовляють хіба що до виставок і спеціальних оказій, а кількісно переважає така продукція, як жакардові покривала. У прикарпатському Косові в останні радянські десятиріччя колорит залежав не стільки від традиції та задуму, скільки від наявних відтінків вовни, котру фарбували у Білій Церкві.

Показовим є новітній розвиток найбільшого подніпровського осередку ткацтва в Богуславі Київської обл. На початку XX ст. тут ткали рушники, скатерки, ковдри та інші вироби для власного вжитку й на продаж. У 1945 р. в Богуславі організували артіль "Перемога", що об'єднала понад сімдесят місцевих ткаль. У 40-ві рр. головним її асортиментом були хустки з картатими візерунками. Частка рушників і скатерок у продукції через складність виготовлення була незначною. Становище змінилося після впровадження запропонованого майбутнім головним художником *Іваном Нечипоренком* (р. н. 1929) нового способу заправлення ткацького верстата, що дозволило скоротити кількість узорних ремізок і набагато підвищити продуктивність верстатів.

1960 р. артіль стала фабрикою художніх виробів, на якій понад двісті майстрів виготовляли рушники й скатертини, а також портьєри, штори, наволочки для диванних подушок, купони для спідниць та суконь тощо. Традиційна орнаментика складається з різнокольорових гладеньких і орнаментальних смуг, побудованих здебільшого із "зірок, ромбів, стовпчиків, решіток, різноманітних трикутників, прямокутників

С. Нечипоренко. Рушник за богуславськими мотивами Київської обл.

Фрагменти весільних рушників. Село Долинське (колишнє Валя-Гоцулуй, нині — Ананьївського району Одеської обл.). 1960—70-ті рр. Фото 1980-х рр.

тощо" [67]. Використовували насичені контрастні барви: ясно-червоні, сірі, чорні, блакитні з додаванням різних відтінків жовтого, зеленого, бордового. Для збереження традиції домінуючого яскраво-червоного колориту 1964 р. на фабриці "Перемога" запровадили складне за технологією, зате ефективне за якістю так зване холодне фарбування, що дає інтенсивніший, стійкий до світла та прання червоний колір. Провідні художники фабрики І. Нечипоренко, Г. Анджієвський і Н. Скопець обмеженим набором орнаментів і кольорів досягали великої різноманітності композиційних і колористичних варіантів без прямого цитування традиційних мотивів. Багато речей виконували за ескізами найактивнішого митця в галузі традиційного художнього промислу — *Сергія Григоровича Нечипоренка* (р. н. 1922), який розробив для кількох ткацьких підприємств нові поєднання переплетень, що давали цікавий орнаментальний і фактурний ефект, досліджував народний текстиль у різних регіонах України та підготував чимало фахівців у навчальних закладах Києва [68].

Народне килимарство. Згортання у XX ст. народного килимарства зумовлене зменшенням площі випасів, що скорочувало поголів'я овець і, відповідно, виробництво вовняної пряжі. Крім того, домашнє килимарство витіснялося порівняно дешевою продукцією артілей і фабрик, а також імпортом.

У середині XX ст. традиційне домашнє килимарство побутувало передусім у гірській карпатській зоні та в місцевостях, де пагорбистий рельєф іще залишав достатньо місця для пасовищ — найбільше на Буковині, Бессарабії, Поділлі. Збереженню килимарства сприяла й наявність тут молдавських, болгарських, гагаузьких поселень, де воно було дуже розвинене. Килими цих регіонів еволюціонували від геометричних до ізоморфних. Їх мотиви — це переважно великі стилізовані квіти, обрамлені зеленими пагонами з листям. Типові для XX ст. килими відзначаються великим масштабом і спокійним ритмом, кольоровим контрастом.

Сучасні народні килимові вироби часто диференційовані за призначенням у інтер'єрі, на що вказують їхні назви: на-

[67] *Жук А.К.* Сучасні українські художні тканини. — Київ, 1985. — С. 76—77.

[68] Сергій Нечипоренко: Каталог. — Київ, 1978; *Талащенко Е.* Сергій Нечипоренко // Ант. — Вип. 7—9. — Київ, 2002. — С. 114—115.

К. Влайко. Фрагмент петельчастої тканини "румба". Село Лазо (нині — Лазовського повіту Республіки Молдова). 1960-ті рр. Фото 1980-х рр.

лавники, залавники, підвіконники, доріжки, кутарі (великі не дуже цупкі килимові вироби, що займають у кімнаті цілий кут між суміжними стінами). Назви вказують на наявність ворсу ("ковер", "насилянка", "стрипачка"), розміри, формати, декор виробів. Так, веретки — здебільшого дрібноритмічного візерунка, близько одного метра завширшки; пілка — виріб такої самої ширини з великим орнаментальним рапортом і каймою; скорці, або скорцини, — видовжені, цупкі, безворсові, з різноманітним узором. Проте кожен різновид у певній місцевості еволюціонує своєрідно, що робить мозаїчною картину не лише загальнонаціонального, а й регіонального оновлення традиції.

Наприклад, у 70-х рр. у Прикарпатті ткали багато смугастих налавників, поля між смугами "забирали" квітами. Килимові мотиви нерідко запозичували для оновлення декору тканих рушників. Від другої половини 70-х рр. посилюється інтерес до натуралістичного ткацтва, за взірці для якого правлять вишивки хрестиком. Один горизонтальний рядок хрестиків із "узору" (так називають вишитий ескіз) переводять в один "карб" килима. Якщо візерунок складний, доводиться працювати цілий день удвох на верстаті двометрової ширини, щоб "вибрати" 20 карбів. Та це не зупиняє майстрів у їхньому прагненні виготовити річ, унікальну за складністю й новизною.

Спонтанно складалося своєрідне авторське право — звичай винагороджувати власника за позичення "узору" (сам килим, як правило, не транспортується через громіздкість) або майстра, частіше за все із сусіднього села, який "набере" в ремізи на кроснах "клієнта" основу нової тканини й навчить послідовності роботи підніжками для її виготовлення, нерідко залишаючи для цього спеціальний запис, схожий на нотний.

У всіх регіонах України на початку XX ст. килимарі самі вже не фарбують пряжу, вдаються до послуг містечкових ремісників, які швидко переходять на анілінові барвники широкої кольорової градації. Це збільшує багатобарвну й різнотональну строкатість. З'являються синьо-рожеві, лимонно-лилові та інші подібні поєднання, не бачені в народному килимарстві XIX ст.

Зростає частка фігуративних композицій, запозичуваних із випадкових джерел. Проте наприкінці XX ст. натуралістична тенденція втрачає чар новизни, пробуджується зацікавленість місцевими підзабутими геометричними килимами. Часом за ледь уцілілими фрагментами відновлюються зразки столітньої давнини.

Фабричні килими. Пріоритетним завданням фабричноподібних підприємств, які продукували килими на початку XX ст., був збут на міському пла-

Н. Бабенко. Килим "Весняний", або "Свято весни".

тоспроможному ринку. Для розробки зразків залучали художників-професіоналів (наприклад, В. Кричевського, О. Кульчицьку), що нівелювало стилістику певних осередків. Так, організована в 20-х рр. килимарська фабрика в Глинянах на Львівщині переймала техніку й візерунки з майстерень Тернопільщини, Гуцульщини, вдаючись до справжнього промислового шпигунства [69].

Відносною чистотою регіональної стилістики відзначалася продукція радянських майстерень 30—60-х рр., підпорядкована ідеології офіційної народності, контрольована системою відомчих та обласних художніх рад, наглядом адміністративно-політичних і творчих інстанцій [70]. Проте й тут на догоду "технологічності" відбувалося спрощення рисунка й колориту. Останній зумовлювався наявністю в централізованому постачанні вовни не завжди бажаних для даного осередку відтінків. Усе це, звичайно, схематизувало традиційні зразки, позбавляло їх властивої народному килимарству спонтанної невимушеності, перетворювало на більш-менш вдалу стилізацію.

У Східній Україні головними центрами фабричного килимарства в народних традиціях були Решетилівка й Опішня Полтавської обл., Дігтярі Чернігівської. Там виготовляли килими рослинної орнаментики за зразками Н. Бабенко, Л. Товстухи, О. Машкевича, П. Коротича, Г. Гриня й інших художників. Квіткові мотиви дігтярівських килимів відрізнялися від решетилівських більшою узагальненістю, контрастнішим колоритом на вишневому, темно-синьому, чорному тлі.

У 60-ті рр. випускали і типові для Східного Поділля килими з горизонтальними рядами квіткових "вазонів" у Клембівці та Городківці Вінницької обл., Доброволичківці Кіровоградської. Проте вже в 70-ті рр. виробництво квіткових килимів витісняється дешевшими геометричними.

Геометричні килими найбільше характерні для Західної України. В Косові та сусідніх осередках дотримуються давньої поперечносмугастої композиції з ромбовими фігурами різної конфігурації. Головні типи візерунків "гуцул", у якому тло розділене на три—п'ять—сім поперечних смуг; "сонце", де головну роль відіграють зубчасті ромбоподібні фігури з тональним переходом від світлих золотавих до темних відтінків; "чорнобривці", де ромби й трикутники позмінно чергуються в ширших і вужчих смугах, вирішених у переливах темних барв — оранжевих, жовтих, коричневих, білих і сірих. Провідні художники-килимарі Косова — І. Бович, М. Ганущак, Й. Джуранюк, С. Повщук.

Подібний колорит характерний і для килимів коломийської фабрики Івано-Франківської обл. (художники — І. Гулик, О. Лоріна), але тло в них суцільне або поділене тільки на три поля. Килими глинянської фабрики (Львівська обл., художник — В. Карась) продовжують поєднувати риси Карпат, Волині й Поділля. Для них типовий розріджений візерунок і активна роль незайнятого тла. Килими хотинської фабрики в Чернівецькій обл. (художник — І. Пастух) відрізняються спокійним ритмом розрідженого орнаменту, мотиви якого характерні для Бессарабії та Буковини.

У Закарпатті візерункові килими й джерги найбільше випускали підприємства Ужгорода, Рахова, Тячева і с. Га-

---

[69] За спогадами засновника глинянської килимової фабрики, викладеними у виданій у США книзі, вихідних даних якої нам не вдалося зафіксувати.

[70] Див.: *Жук А.К.* Український радянський килим. — Київ, 1973.

І. Пастух. Килим "Свято на Буковині". Хотин (нині Чернівецької обл.). 1970.

ничі Тячівського району. Для них працюють майстри-надомники навколишніх сіл. Як і в усій Західній Україні, в закарпатському килимарстві переважають ромбічні візерунки, проте кольорова гама ширша.

Технічні традиції народного килимарства були основою для запровадження в Україні так званих *тематичних килимів*. Як уявлялося ідеологам 30-х рр., килими з радянськими символами, алегоріями, різними тріумфальними сюжетами повинні були знаменувати розквіт українського народного мистецтва. Картони для них замовили групі провідних українських живописців, а для виконання залучили майстрів із осередків, де вже існував досвід групової роботи. Там, у поміщицьких або земських майстернях інколи ткали вдвох і втрьох на одному верстаті, виконуючи один килим. Така форма організації праці, зрозуміло, видавалася оптимальною в добу пропаганди всіляких колективних методів.

Отак 1935 р. у Центральних експериментальних майстернях при Київському музеї українського мистецтва їх очолив В.М. Гагенмейстер (1887—1938) запрацювали гуртом килимарниці зі Скопців (нині — Веселинівка), Дігтярів, Великих Будищ, Доброквеличківки, Добрянки, Липняків, інших осередків Лівобережжя та півдня України [71], готуючи першу українську виставку народного мистецтва та художньої промисловості.

Прагнення поєднати досягнення всіх земель України провадило до формування дещо еклектичного, хоч і яскравого центру в Києві. Він чинив зворотний вплив на килимарство решти регіонів УРСР, особливо коли на базі Центральних експериментальних майстерень протягом 1936—1938 рр. створили Школу майстрів народної творчості, перейменовану 1940 р. на Київське художньо-промислове училище. Цей заклад (у 1949—1963 рр. — Київське училище прикладного мистецтва, згодом — художньо-промисловий технікум, реорганізований 1999 р. на Київський державний інститут декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. М. Бойчука) готував кадри для художніх промислів та промисловості, утверджував вплив професіоналів у декоративному мистецтві, передусім у перетворених на

[71] *Бутник-Сіверський Б.С.* Українське радянське народне мистецтво. — С. 192—198; *Мороз А.* Художні промисли Київщини // ОМ. — 1976. — № 6. — С. 23.

фабрики осередках об'єднання "Укрхудожпром".

У 60—90-ті рр. ткання килимів і гобеленів за ескізами художників декоративного мистецтва України й інших радянських республік зосереджувалося в Решетилівці. Це розширювало можливості решетилівських килимарниць, але мало впливало на розвиток домашнього килимарства, бо в цій місцевості та й узагалі на Лівобережжі й Центральній Україні воно в другій половині XX ст. поступово зникає з відходом у вічність останніх майстрів. Їхні традиції, знахідки та прийоми в трансформованому вигляді втілюють численні професійні митці текстилю, випускники спеціальних навчальних закладів, які працювали в експериментальних лабораторіях Міністерства місцевої промисловості, комбінатах Художнього фонду, майстернях інших відомств або самостійно. Це, зокрема, Іван і Марія Литовченки, Людмила Жоголь, Марта Токар, Марія Шнайдер-Сенюк, Олексій Мороз, Василь і Дарія Андріяшки, Леся Довженко, Марта Базак та ін.

На зламі XX і XXI ст. митці текстилю, здебільшого вихованці львівської школи, багато експериментують у мінігобелені, фактурній та рельєфній пластиці, просторових формах, батику й інших техніках розпису, де вирішуються живописно-графічні завдання. Втім їхні твори виходять за межі явища, означеного нами в заголовку як "традиційне декоративне мистецтво, художні промисли".

5.5. Кераміка і скло

Народна кераміка. На зламі XIX—XX ст. у різних землях України нараховувалося понад 650 традиційних центрів художньої кераміки [72]. Вони випускали головним чином усталений асортимент ужиткового посуду: горщики та ринки для готування їжі, глечики для відстоювання молока, дзбанки та вузькогорлі баньки для зберігання рідини, макітри для розтирання маку та подавання страви на стіл. Деякі осередки виробляли також кахлі, димарі з пластичними деталями (здебільшого зображеннями пташок), дрібну пластику (передусім іграшки).

Регіональна й локальна специфіка народного гончарства у кожній місцевості зумовлювалася такими факторами, як особливості місцевої сировини, традиції, що підносяться до витоків племінних культур, впливи міських цехів і переселенців, зміни в побуті й престижних уявленнях, які тягнуть за собою витіснення одних і появу інших типів асортименту й декору.

У XX ст. гончарство занепадало швидше за інші види народного мистецтва: кераміку виготовляли в основному на продаж, і майстри цілком залежали від неприхильної до приватного сектору місцевої влади. Вона могла дати чи не дати дозвіл на видобування глини, піску, заготівлю дров і продаж виробів, обкласти гончаря непосильним податком, відрізати город, аби майстер не ухилявся від фактично безоплатної роботи в колгоспі, чи просто зруйнувати горни, котрі майже неможливо було приховати від фіскального нагляду.

Більш трудомістка чорнолискована кераміка відновлюваного вогню витіснялася поширенням свинцевої поливи, котра робила водонепроникним пористий черепок звичайного рожевого посуду. В

[72] *Лащук Ю.* Українська народна кераміка // Українське народне мистецтво: Кераміка і скло. — Київ, 1974. — С. 6—14.

свою чергу, заборона з гігієнічних міркувань свинцевої поливи призвела до того, що в середині XX ст. у народному середовищі зникають ріжкований і фляндрований підполив'яні розписи, кераміка стає майже винятково рожевою, скупо прикрашуваною "опискою" на гончарному крузі або (рідше) гравіюванням. Чорнолискована кераміка збереглася тільки в окремих осередках Буковини, Львівщини, Полісся (Коболчин і Малинці Чернівецької обл., Гавареччина і Шпиколоси Львівської, Рокита Волинської, Олешня Чернігівської обл.).

На тлі загального невпинного скорочення гончарського промислу в окремих місцевостях спостерігається короткочасне збільшення кількості гончарів як наслідок малоземелля [73] і навіть виникнення нових осередків. Так, у 30-ті рр. до промартілі "Нове життя" в райцентрі Ставище Київської обл. запросили для налагодження виробництва черепиці двох майстрів із надросянських осередків Дибинців і Кривої. Вони навчили місцевих юнаків точити на крузі й випалювати в горні рожевий неполив'яний посуд, оздоблений хвильками коричневої "описки" коло горловини та пластичними деталями на зразок "шлярочки" — хвилястого вінчика квіткових вазонниць.

Нелегка гончарська справа в Ставищі. Глину привозять із Ріжок, у сусідньому Таращанському районі, скрутно з дровами в безлісному краї. Однак попри це багато років кілька гончарів брали патент на право займатися не дуже прибутковим промислом: череп'яний посуд коштував (за цінами 70-х рр.) 15—20 копійок за літр місткості [74]. Багатьох приваблює мистецький характер ремесла, можливість виявити в ньому артистизм особистості. Гончар інколи зізнається, що не може спокійно заснути, коли не виточить бодай кілька посудин [75].

І навпаки, останній гончар у с. Шатрище Сумської обл. Микола Насико так пояснював те, що покинув гончарювання: воно позбавило його здоров'я в 50 літ, і через це він не дозволяє підліткові-сину торкатися круга, бажаючи йому кращої долі, хоча той і виявляє неабияке зацікавлення батьковим ремеслом [76].

У сучасних майстрів, які виточують і випалюють посуд нерегулярно, зникає впевнена пружність силуету посудини, знижується технологічна якість, звужується діапазон декоративних прийомів. У 90-ті рр. асортимент обмежується кількома напівритуальними видами, що не випускаються промисловістю. Наприклад, макітри для розтирання маку, передусім до різдвяних страв, конічні пасківники для випікання великодніх пасок, "глечики", "гладишки" для відстоювання сметани і запікання в печі молока, відерні горщики для приготування великої кількості страви з нагоди весілля, хрестин, похорону. Газифікація села поступово витісняє популярні в 50—70-х рр. димарі, прикрашені рельєфними деталями, а на Поділлі й Буковині — увінчані фігурками птахів. Личкувальна керамічна плитка, прикрашена відтисками різьблених форм, замінюється цементною, простішого виготовлення.

У сприятливіших умовах розвивалося фігуративне ліплення. Другорядне й

[73] *Ионов Н.Ф.* Гончарный промысел Киевской губернии // Кустарная промышленность в Киевской губернии. — Киев, 1912. — С. 1—81.

[74] Польові записи автора, 1970 р.

[75] Останнє повідомив нам у 1970-ті рр. А.Ф. Будзан за матеріалами своїх досліджень у Тернопільській обл.

[76] Польові записи автора, 1985 р.

П. Бояркевич. Глек і макітри. Луцьк. Кінець XX ст.

М. Токаренко. Глечики й банька. Село Царівка Житомирської обл. Коростишівський музей. Кінець XX ст. Фото 2007 р.

супровідне в минулому заняття гончарів-посудників і навіть їхніх дітей виходить тепер на перший план, оскільки дозволяє ширше виявити індивідуальність, втілити різноманітні теми, суголосні чутливій на злободенність сучасності. Найбільше керамічної пластики виробляли на початку століття в Опішні на Полтавщині — від архаїчних антропоморфних і зооморфних іграшок-свистунців до натуралістичних етнотипажних статуеток, фігурного посуду, ваз у вигляді бандур, які, власне, належать уже до масового тогочасного кітчу, а не традиційного народного мистецтва.

Властивий XX ст. пріоритет новаторства став офіціозною політикою партійного керівництва всіма видами фольклору, що здійснювалося через мережу клубів, так званих будинків культури, народної та самодіяльної творчості. Водночас із масовим руйнуванням гончарних горнів у традиційних осередках широко пропагуються "кращі досягнення" народного мистецтва сталінської епохи. В кераміці до них зараховують портрети партійних вождів на тарелях, оздоблених українськими орнаментами, гротескну "тематичну" пластику.

Неперевершеним адептом останнього напряму був *Іван Гончар* (1888—1944) із с. Крищенці Вінницької обл. Його біограф повідомляє, що звичайний посуд роботи майстра не мав попиту, і він почав прикрашати його ліпленими деталями, що відразу ж привернуло увагу покупців. Суголосний часові талант І. Гончара розквітнув у 30-ті рр., коли майстер невтомно виготовляв композиції політико-агітаційного спрямування, присвячені героям-будьонівцям, челюскінцям, життю колгоспників і червоноармійців. Пропаганда класової боротьби відбилась у його творах "Арешт буржуя", "Білі втікають", "Один з сошкою — семеро з ложкою" і навіть в ілюстраціях до казок Пушкіна та байок Глібова.

Вельми виразна в дво-, трифігурних композиціях, пластика Гончара програє у більшій кількості персонажів, одноманітні елементи-модулі яких об'єднуються монотонним ритмом ("Як миші кота ховали", "Колгоспне весілля" тощо) [77].

[77] Див.: *Мусієнко П.Н.* Іван Гончар. — Київ, 1952.

Родичі та сусіди останнього в селі гончара М. Насики біля його виробів 1970—1980-х рр. Село Шатрище Ямпільського району Сумської обл. Фото 1985 р.

Нав'язувана народному мистецтву з 30-х рр. натуралістична оповідність позбавляла керамічну пластику фольклорної поетичності, нехтуються виражальні властивості глини. Так, деталізовані розписи й гострі скалки поливи нівелювали пластику статуеток, особливо у фігуративних експериментах гуцульських майстрів.

Формована ідеологічними органами ієрархія цінностей і авторитетів, яка мала визначати розвиток усіх галузей радянського мистецтва, діяла в сфері виставок, конкурсів, нагород, мало впливаючи на керамічну пластику спонтанних народних майстрів. Їхні твори з послабленням ідеологічного тиску щораз більше проникають на виставки й сторінки друкованих видань і справляють сильне враження своєю лаконічною експресивністю, співзвучною стилю сучасної архітектури, технічної естетики, де художній образ також випливає з виразності об'єму, кольору, фактури.

Тож архаїчні малорозчленовані форми народних іграшок, аналогічні неолітичним, стали сприймати як гостросучасні. Знавці поціновували вишуканість силуету, стриманість декору, що часто обмежувався кольоровим глазуруванням і скупими розписами білим та вохристим ангобом; захоплювалися сміливим застосуванням у новітні часи лаку для нігтів, аптечної зеленки, фуксину, алюмінієвої фарби тощо.

Давній осередок такого роду іграшкарства — "казенне" в минулому с. Громи Уманського району, де ще в 60-ті рр. сімдесятилітній Купріян Нечипорук продовжував ліпити видовжені тулуби пташок на круглій ніжці-підставці, коників, оленів, баранців, опертих на чотири розставлені ніжки, солдатів у стародавніх еполетах і шоломах. У деяких іграшок складніша композиція й назва: "Вовк скубе гуску", "Лисиця з'їла півня", "Двоє з базару йдуть — він гуску несе" [78].

Найцікавіші в Нечипорука — вершники, що не мають ніг, а корпусом інколи зливаються з шиєю коня. Клинчасті обличчя й рамена змодельовані сти-

[78] Див.: *Кочережко Н.* Свистунці з Громів // НТЕ. — 1968. — № 3. — С. 64—66; *Його ж.* Сонячні барви. — Київ, 1978.

І. Гончар. Гончарна пластика "Гончар".

К. Нечипорук. Вершник. Село Громи Черкаської обл. 1970-ті рр. Фото Л. Чоботька.

сканням глини між пучками пальців. Більше пророблені голови коней, що нагадують то півнячі гребінці, то кілька ріжок, які стирчать у різні боки. Всі випалені фігурки вкриті чорним лаком і прикрашені білими, червоними й синіми "яблуками" з цятковим обрамуванням та рисками на кінських крупах. На спинах вершників — косі хрести. Такого ж типу декор у решти свистунців. Усі вони мають глибокий приємний звук.

У деяких осередках на початку XX ст. з'являються мініатюрні фігурки гармоністів, озброєних вершників [79]. Це вже не стільки іграшка, скільки народна дрібна пластика, генетично пов'язана з українським фігурним посудом у вигляді левів, баранців, птахів або людських постатей. На крузі виточували циліндричний тулуб, а до нього вручну доліплювали голову, кінцівки, зображували рельєфною фактурою шерсть і пір'я. В XIX—XX ст. такі посудини рідко використовували для пиття, вони радше прикрашали оселю.

У XX ст. у с. Павлівці Кіровоградської обл. (поблизу Кременчуцької ГЕС) склався звичай оздоблювати муровані льохи керамічними левами. Для цього традиційні фігури робили більшого розміру, з головою, повернутою до глядача, і зазвичай без отвору. У Цвітній (тепер це теж Кіровоградська обл.) найвідоміший майстер глиняної пластики Марко Кучеренко робив зооморфний посуд та махорочниці у вигляді сидячого лева з широко розкритою пащею. Всередину насипали тютюн, а в зуби вставляли папір для куріння. Його син Василь створював статуетки на фольклорну тематику, що були популярними серед односельців: "Військовий на коні", "Зустріч біля криниці", "Прощання козака з дівчиною" тощо. Майстер виконав кілька макетів хат, стріхи яких знімаються, дозволяють зазирнути всередину й побачити господиню, котра

[79] *Данченко Л.* Народна кераміка Наддніпрянщини. — Київ, 1969. — С. 122—123.

порається коло печі, дітей, які бавляться на лежанці, гармоніста [80]. Цю вже самодіяльну лінію розвитку продовжував у 50—60 рр. Агей Койда, часто наслідуючи форми професійної скульптури, хоча створював одночасно пластику народного плану з виразним мало розчленованим силуетом, який сприймався монументально за невеликих фізичних розмірів [81].

Неполив'яна та глазурована пластика (твори лауреатів Шевченківської премії І. Білика (1910—1999), М. Китриша (р. н. 1936), В. Омеляненка (р. н. 1925), Г. Пошивайла (1909—1991), О. Селюченко (1921—1987), А. Білик-Пошивайло (р. н. 1930), Г. Грипич (р. н. 1925) та ін.) належить до найцікавіших здобутків сучасної Опішні, так само традиційну кераміку Чернігівщини яскраво репрезентував М. Піщенко (1911—1974), а Харківщини — Ф. Гнідий [82], О. Бутка. Розмаїті зооморфні й антропоморфні фігурки експонували на виставках 60—70-х рр. дуже несхожі майстри Київщини Федір Олексієнко з Луб'янки, Володимир Духота зі Старих Петрівців, Степан Кацимон із Нових Петрівців, Михайло Тарасенко з Дибинців, Марія Галушко з Києва. Вони є радше виявом індивідуальності, ніж продовженням регіональної етнічної традиції, хоча її субстрат відчувається в творчості кожного з майстрів.

Керамічні навчальні заклади та фабричні осередки. З-поміж керамічних шкіл, які працювали у різних регіонах України кінця XIX — початку XX ст., найдавнішою і найславнішою була Коломийська (1876—1914). Її випускники працювали не тільки в Австро-Угорщині, а й у Російській імперії, зокрема викладали фахові дисципліни у навчальних закладах Миргорода, Кам'янця-Подільського, Глинська, Берлинців-Лісових, Умані, Одеси тощо [83].

Н. Федорова. Вази, декоровані поливами відновного вогню. Київ. 1959. МУНДМ. Фото 2007 р.

Процес перетворення Київщини на столичний загальнонаціональний округ у мистецтві кераміки пов'язаний з перенесенням 1920 р. із Глинська на Полтавщині до Межигір'я під Києвом керамічної профшколи. Реорганізована 1923 р. на технікум, вона стала провідним осередком української кераміки, де навчались учні уманської та миргородської шкіл, викладали Левко Крамаренко (1888—1942) та Євген Сагайдачний (1886—1961), працювали інструкторами й опановували кераміку Василь Седляр (1889—1937), Оксана Павленко (1895—1991), Іван Падалка (1894—1937), Дмитро Головко (1905—1978) й інші відомі згодом митці [84].

Саме в Межигір'ї 20-х рр. поетику традиційного народного гончарства по-

[80] *Данченко Л.* Народна кераміка Середнього Придніпров'я. — Київ, 1974. — С. 177—178.

[81] *Глухенька Н.* Мистецтво цвітнянського гончара // НТЕ. — 1967. — № 6. — С. 103—105.

[82] Гнідий Федір: Альбом / Автор-упорядник А.М. Новоселова-Хмельницька. — Київ, 1980.

[83] *Шмагало Р.* Мистецька освіта в Україні середини XIX — середини XX ст. — Львів, 2005. — С. 124, 132—134, 155, 158 та ін.

[84] *Мусієнко П.* Художники Межигір'я // НТЕ. — 1989. — № 6. — С. 47—53.

П. Кошак. Кахля. Село Пістинь (нині — Косівського району Івано-Франківської обл.). Початок XX ст. Музей Косівського інституту прикладного та декоративного мистецтва. Фото 1998 р.

М. Галас. Глечики "Довжанки". Село Вільхівка Закарпатської обл. 1959. Фото Б. Мінделя.

П. Кошак. Ваза. Село Пістинь (нині — Косівського району Івано-Франківської обл.). Початок XX ст. МУНДМ. Фото 2007 р.

чали залучати до формування урбаністичного середовища, що мало бути не лише модерним, а й національно визначеним. У 30-ті рр. ці ідеї продовжували втілюватися в життя в уже згадуваних вище закладах: Експериментальних майстернях при Київському музеї українського мистецтва, Школі майстрів народної творчості, Республіканському художньо-промисловому училищі, керамічній майстерні Науково-дослідного інституту будівельних матеріалів.

Спадкоємцем останньої стала відновлена 1944 р. *Пантелеймоном Мусієнком* (1905—1980) і *Ніною Федоровою* (1907—1993) Експериментальна майстерня художньої кераміки, що належала до Академії архітектури України, а після її закриття — до різних інститутів, підпорядкованих Держбуду УРСР і СРСР [85]. У майстерні, поряд із профе-

[85] *Щербак В.* Сучасна українська майоліка. — Київ, 1974. — С. 90—99, 152—179.

Миски з Поділля. Початок XX ст. Зі збірки В. Титаренка.

сійними художниками й технологами в різні роки працювали родові традиційні гончарі з Київщини (Ф. Олексієнко і С. Кацимон), Чернігівщини (О. Железняк), Сумщини (Я. Падалка [86]).

Деякі з них тільки в майстерні почали ліпити пластику, навчилися застосовувати розроблені чи вдосконалені тут у 50-ті рр. поливи, зокрема, поливи відновного вогню, що дають глибокий соковитий тон з металевими відблисками, збірчасті поливи, котрі утворюють рельєфну фактуру поверхні. В свою чергу, народні майстри привносили щиру безпосередність фольклору, оригінальні прийоми своїх осередків. Усе це взаємозбагачувало, розширювало творчі можливості співробітників експериментальної майстерні.

У їхніх творах 50—60-х рр. (оформлення станції метро "Хрещатик", готелю "Дніпро", ресторану "Метро", магазину "Кулінарія" на Червоноармійській (нині — Велика Васильківська), підземних переходів у центрі Києва та ін.) знову формувався сучасний трансрегіональний симбіоз обох річищ національної культури, що вже дав був цінні результати за часів Київської Русі, Гетьманщини, у перше пореволюційне десятиліття. Звичайно, при цьому образотворчий фольклор неминуче трансформувався у фольклоризм.

Народна майоліка. Аналогічна метаморфоза судилася народній майоліці: криза почалася наприкінці XIX ст. Пояснюють це впливом фабрик, які витісняють кустарне виробництво. Його техніка й технологія в цей час спрощуються, стінки посудин стають грубішими, декор — лаконічнішим, а почерк майстрів, як правило, — побіжним. Попри все це початок XX ст. позначений творчістю багатьох талановитих майстрів. У Косові це, наприклад, родини Волощуків, Совіздранюків, Тимяків, Михайло Білецький, Григорій Цвілик; у Пістині — родина Тимчуків, Микола Стадницький, Володислав Урбанський, Йосиф Табахорнюк та ін. [87]

Особливе місце належить *Петрові Кошаку* (1864—1940), який народився у Косові (на Москалівці), а після закінчення коломийської гончарної школи до останніх днів працював у Пістині. Прекрасний рисувальник, він виконав багато кахлів із оповідними композиціями на теми реальної дійсності, зокрема за подіями Першої світової війни. У достовірності та деталізації своїх композицій майстер перевершив усіх своїх попередників. Саме йому належить і така новація, як запровадження синього кобальту [88].

Останній сплеск спонтанного розвитку селянської майоліки — 20—30-ті рр., коли на Середньому Подніпров'ї, Поділлі, Покутті ще продовжувалася розкіш-

---

[86] Яків Падалка: Доля гончара. — Київ, 1999.

[87] *Лащук Ю.П.* Гуцульська кераміка. — Київ, 1956; *Соломченко О.* Народні таланти Прикарпаття. — Київ, 1969. — С. 38—42; *Гоберман Д.* Искусство гуцулов. — Москва, 1980. — С. 19—30; *Лащук Ю.П.* Покутська кераміка. — Опішне, 1998.

[88] *Гоберман Д.* Росписи гуцульских мастеров. — Львов, 1972.

на традиція Середземномор'я. В цей час іще працювали традиційні гончарі Дибинців і Обухова Київської; Гнильців і Головківки Черкаської; Верби, Ічні, Олешні Чернігівської; Опішні та Міських Млинів Полтавської; Валків, Ізюма та Водолаги Харківської; Макарового Яру Луганської обл. Найбільше осередків було на території теперішньої Вінничини (Бубнівка, Майдан-Бобрик, Кам'яногірка, Рахни Лісові), Хмельниччини (Бар, Смотрич), Тернопільщини (Бережани, Підгайці, Сураж, Товсте).

Квіткові, зірчасті, фігуративні мотиви (найчастіше профілі птахів, а на Прикарпатті також антропоморфні й архітектурні мотиви) виконувалися гумовою грушею, котра замінила коров'ячий ріжок, фляндруванням, ритуванням. Заборона використання свинцевих полив призвела до того, що в середині XX ст. кустарний посуд з підполив'яним малюванням стає рідкісним реліктом. Ентузіасти-знавці відтоді неодноразово намагалися відродити селянські майолікові промисли. Ці спроби, утім, не були аж такими успішними, хоч і залишили слід у хроніці виставок і пам'яті гончарів.

Наприкінці XX ст. традиції народної мальованої кераміки продовжували, наскільки це можливо в умовах фабричноподібного виробництва, підпорядковані різним відомствам заводи й майстерні. В Косові, наприклад, теми покутської майоліки золотого віку Бахматюка застосовували для декорування широкого асортименту — від іграшок до великорозмірних ваз, а столовий посуд має тепер винятково декоративну роль, яка засвідчується штампом "не для харчових продуктів" на дні мисок і тарелів. Провідні майстри другої половини XX ст. — Павлина Цвілик[89], Марія Тим'як, Михайло Рощиб'юк, Анна Рощиб'юк, Микола Угринюк, Катерина Волощук, Орися Козак, Василь Аронець та ін.

Традиційні для Закарпаття лінеарні розписи на темному тлі, техніка зграфіто, розвинені вшир і вгору горловини глечиків. На виставках середини XX ст. ще демонстрували твори кількох реліктових майстрів мальованої майоліки (Олена та Михайло Галаси й Іван Ребрик із с. Вільхівка), масово ж її випускали вже підприємства міністерства місцевої промисловості. Найбільший із них — Хустський керамічний завод, який давав продукцію невисокої технічної якості[90].

Це ж було характерне для заводу "Червоний керамік" у Опішні. Проте низькопробні глечики, миски, вазони з пишними квітами (інколи половину випаленого посуду бракували й пускали на підсипку опішнянських вулиць) співіснували з вишуканими авторськими творами у вигляді ліплених пишногривих левів, круторогих овнів, цапів, оздоблених вигадливо фактурованою шерстю. Особливість Опішні — визначальна роль фахівців-художників у кардинальному оновленні форм і декору в земський період і в усі наступні десятиліття, неоднозначний вплив керамічної школи в Миргороді[91].

На інших засадах формувалося творче обличчя Васильківського майолікового заводу (Київська обл.), заснованого 1934 р. на базі артілі, що в 20-ті рр. об'єднала гончарів із навколишніх місцевостей. Поперваx майстрам нав'язували чужі для місцевої традиції зразки модерну й еклектики, характерні для глинської та інших дореволюційних шкіл. 1937 р. замість художніх виробів

[89] *Слободян О.* Павлина Цвілик. — Київ, 1982.

[90] Див.: *Лащук Ю.* Закарпатська народна кераміка. — Ужгород, 1960.

[91] *Олена Пчілка.* Непевна путь миргородської школи // Рідний край (Київ). — 1910—1911. — № 3. — С. 15—16; *Дмитрієва С.М.* Мистецтво Опішні. — Київ, 1952; *Клименко О.* Народна кераміка Опішні: До проблеми традицій та інновацій у народних промислах: Дис. ... канд. мист. — Львів, 1995. — С. 14—17 та ін.

завод почав випускати господарський посуд і санітарне устаткування.

Під час і після війни майстри повернулися до виготовлення мальованого вжиткового посуду, що домінував у продукції до початку 50-х рр. У 1950 р. на завод прийшли скульптори Григорій і Михайло Денисенки, родом із гончарів Олешні, що на Чернігівщині, й випускники Київського училища декоративно-прикладного мистецтва Надія і Валерій Протор'єви.

Від 1959 р. удосконалюється технологія декору, розробляються широка палітра ангобів, полив і різні засоби їх використання [92]. На васильківському заводі відмовилися від точіння посуду на крузі, натомість почали відливати його у формах. Це надало макітрам, глечикам, куманцям обтічності, масивності, згладило колишню виразність профілів. Хоча в них і тепер відлунюють ремінісценції характерних для Подніпров'я силуетів.

Зате далі плекався ручний підполив'яний розпис. У ньому легко вгадуються традиції навколишніх осередків гончарства — Здоровки, Пудровки, Клепчі, Застугни, Черкасу: контрастна графіка хвильок і зубчиків із "пальців", що виблискують під "шкливом", як тут здавна називають поливу.

Місцеві гончарі не розподілялися на мисочників і горшечників (як у більшості осередків), багато хто виготовляв і розмальовував фігурний посуд. Тому майстри виявилися добре підготовленими до декорування різноманітного заводського асортименту, що включає сервізи для борщу й вареників, кави і квасу, куманці, плесканці, вази тощо.

Останнє покоління майстрів уже виховане заводом. Сучасній васильківській майоліці притаманна розбивка поверхні посуду на дві-три широкі смуги білого, червонястого, вохристого, кавового кольору м'яких приємних відтінків.

М. Денисенко. Набір до узвару "Кутя". Васильківський керамічний завод Київської обл. 1986.

М. Денисенко. Декоративна таріль. Майоліка, розпис. Васильків Київської обл. 1970.

На них розміщені фляндровані ріжковані елементи: концентричні лінії, хвильки, накапування. В центрі мисок і тарілок — розетки різноманітної конфігурації. Рисунок — темно-брунатними, білими, жовтавими, зеленими, бірюзовими фарбами. Часом поверхня вкрита

[92] Див.: *Логвинська Л., Тищенко О.* Майоліка. — Київ, 1966. — С. 115—122.

Н. і В. Протор'єви. Декоративна посудина "Лев" (фрагмент). Васильків Київської обл. 1980-ті рр. Запорізький художній музей.

З. Флінта. Декоративний пласт "Галичанка". Львів. 1970.

технологічним узором із переливу кольорів. Завдяки технологічній досконалості кольори заводського розпису глибокі та яскраві.

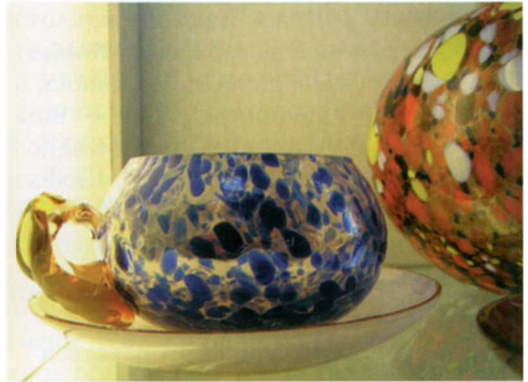
Васильківський майоліковий завод — унікальне підприємство України. В його продукції технічна довершеність сполучається з високою мистецькою якістю орнаментального розпису, не тільки спорідненого з місцевою традицією, а й безпосередньо виконуваного самими народними майстрами, що гончарують з діда-прадіда. Колектив талановитих художників цінує надбання народного ремесла, надихається ним у власній оригінальній творчості.

Завдяки численним покладам якісних гончарних глин українська кераміка стала найрозвиненішим і, порівняно з іншими, найбільш дослідженим видом українського народного мистецтва. Проте побутово-економічні зміни протягом XX ст. поступово витісняли гончарство з його традиційної "ніші". Показовою є трансформація колись найбільшого лівобережного осередку в Опішні. Тепер там існує Національний музей-заповідник українського гончарства, Інститут керамології, видається "Український керамологічний журнал" і наукові збірники, проводяться міжнародні симпозіуми, проте обидва місцеві керамічні заводи майже втратили своє колишнє мистецьке значення.

Наприкінці XX ст. художній рівень української кераміки дедалі більше визначають так звані авторські твори, не пов'язані прямо з місцевою гончарською традицією. Раніше вони були радше винятком, наприклад, химерна пластика з бароковими ремінісценціями Остапа Ночовника-Носика з Міських Млинів на Полтавщині або архаїчні та співзвучні модерну розписи Якова Бацуци з Адамівки на Поділлі. Ситуація кардинально змінилася з приходом у творче життя випускників спеціальних навчальних закладів декоративного мистецтва у Львові, Москві, Ленінграді. Серед них слід у першу чергу згадати Тараса Левківа, Олександра Міловзорова, Ярославу Мотику, Романа Петрука, Марію Савку-Качмар, Зеновія Флінту, Уляну Ярошевич і ще чимало першокласних майстрів.

П. Семененко. Декоративна посудина "Двоголовий ведмідь". Львів. 1970. Фото В. Моруженка.

С. Голембовська. Декоративний посуд (фрагменти) з використанням техніки міллєфіорі. Київський завод художнього скла. Остання третина XX ст. НМІУ. Фото 2008 р.



Скло. На початку XX ст. старовинні склоробні гути, зосереджені на Поліссі, де лісові масиви сусідили з покладами піску, випускають здебільшого просте віконне і тарне скло [93]. Втім вузькошийкові ледь асиметричні пляшки, опасисті сулії чи слоїки з широкими вивернутими кінцями ще зберігають естетику народного ремесла. Ці рукотворні речі приємні неправильними обрисами, нерівномірно вигнутими денцями, пухирцями в світло-блакитному тонкостінному склі, крізь яке так примхливо переломлюються промені світла.

У Білій Криниці, Буяні, Мірчі, Кодрі, Пісківці та інших старовинних склозаводах Полісся такі вироби виготовляли до середини століття. Потім у продукції безроздільно запанували балони для консервування і газованої води, баночки для крему та склянки, санітарно-аптечний асортимент. Але водночас майстри видували для власного вжитку прикрашені різнобарвними крапинками "рибки", "ведмедики", "пташки", "підцвіточники", вигадливої форми вази, кубки, виготовляли сувенірні скляні ціпки, виті косичкою, прес-пап'є з квіточками, вміли вставляти фотографії в гаряче скло за температури близько 2000 °С. Викликали подив односельців карафки з півником усередині чи з яблуком: "Як наливаєш — вони здаються великими" [94].

Саме з такими дрібними заводами київського Полісся пов'язані перші кро-

[93] Тут і нижче використані матеріали публікацій: *Петрякова Ф.* Українське народне скло // Українське народне мистецтво: Кераміка і скло. — Київ, 1974. — С. 15—21; Українське гутне скло. — Київ, 1975. — С. 57—140.

[94] Польові записи 1981 р. від родових гутників Миколи Бігуса (р. н. 1896) та Володимира Мейстера (р. н. 1908) у с. Біла Криниця Радомишльського району Житомирської обл. та с. Кодра Макарівського району Київської обл.

ки в склоробстві Петра Семененка, Мечислава Павловського та інших більш і менш відомих українських митців-гутників, які після Другої світової війни відроджували гутне скло на підприємствах Львова, проте вже не як традиційний народний промисел, а як сучасне фабричне виробництво в системі Художнього фонду. Після 700-річного розвитку в сільських умовах українсько-руське мистецьке скло знову стало галуззю міського ремесла.

Провідна роль у цьому належала, безперечно, Львівському інституту прикладного та декоративного мистецтва, де викладали видатні художники скла, передусім Андрій Бокотей (р. н. 1938), який з 1999 р. очолює цей навчальний заклад (нині — Львівська національна академія мистецтва). Саме до Львова, багатого на висококваліфікованих майстрів, виконавців, із 60-х рр. приїздили виконувати у матеріалі свої твори багато провідних художників скла з Москви, Ленінграда та інших міст СРСР. Одним із найбільших європейських центрів цього виду мистецтва Львів залишається і на початку XXI ст., що засвідчують міжнародні симпозіуми з гутництва, які регулярно тут відбуваються. Інша доля судилася київському осередку, що фактично перервав свій розвиток у 90-ті рр., коли зупинився місцевий завод художнього скла, з яким була пов'язана більшість київських митців [95].

5.6. Деревообробництво

Ще з XIX ст. поступово згортається виробництво дерев'яного ужиткового посуду, знарядь праці, транспортних засобів, побутових речей. Осередки традиційного художнього деревообробництва дедалі більше переходять на випуск сувенірної продукції, переорієнтовуються на смаки замовника з міста, поміщицького маєтку тощо.

Меблярство. Впливу міста дедалі більше зазнає і народне меблярство. Різноманітні за формою мисники початку XX ст. поступово трансформуються на шафи для посуду з масивнішою нижньою частиною, закритою дверцятами. Інколи склом закриваються й верхні полиці, внаслідок чого така шафа наближається до міського серванту. Лави все частіше роблять рухомими. Вони полегшуються за рахунок заміни грубих тесаних підніжок тоншими точеними. Орнаментальність виявляється у ритмічному рисунку запліччя та його деталей — фігурних рейок, балясин [96], виразному лаконізмі силуетних і профільованих прикрас у шафах для одягу, ліжках, що мали регіональні особливості, приміром "бамбетлі" й "канапи" в Галичині, "софки" на Буковині й у Бессарабії. Останні бували з виразними завершеннями над головами і в ногах, строгим конструктивно-тектонічним членуванням рам і фільонок, які прикрашалися "гребінчастим" розписом, що імітував текстуру дерева, а в прямокутниках фільонок нерідко малювали пейзажні композиції.

Подібні мотиви, а також зображення паровоза трапляються на бильцях ліжок із Богуслава, що виготовлялися, за розповідями респондентів, єврейськими ремісниками [97].

---

[95] *Сом-Сердюкова О.М.* Тенденції розвитку київської школи художнього скла / Автореф. ... канд. мист. — Львів, 2000.

[96] *Променицкий К.К.* Отчет об экспедиции в Сумскую область [1958] // ВРФ ІМФЕ, ф. 14—5, од. зб. 210.

[97] Інформація (1983) С.Л. Хавруся, директора Стеблівського музею І. Нечуя-Левицького, де зберігається кілька таких ліжок.

В окремих випадках меблі декорували різьбленням, плетеними стрічками з рогозу. У передвоєнний період значно частіше в народному побуті починають користуватися плетеними меблями, які виготовляли переважно на продаж. Згодом меблярство як галузь народної творчості поступово виходить з ужитку, залишаючись індивідуальним захопленням окремих аматорів, експериментальною сферою на підприємствах народних художніх промислів.

У першій третині XX ст. тисячі майстрів традиційного деревообробництва ще значною мірою задовольняли потреби селянства у виробах широкого декоративно-вжиткового асортименту. Замальовки різьблено-поліхромної орнаментики саней Вінниччини і Полтавщини засвідчують збереження успадкованої від XIX ст. симетрично-ярусної композиції та появу деяких нових рис: простіші обриси спинок, підкреслена графічність, більша питома вага накладних оздоб, рослинних мотивів, наявність зображень серпа з молотом, п'ятикутної зірки [98].

У міжвоєнний період чимало осередків народного деревообробництва задовольняли потребу місцевого населення у побутових предметах. Наприклад, найкращі у Середньому Подніпров'ї вози й інші транспортні засоби походять із Богуслава та Черкас, мережані ярма — із с. Горобіївка Канівського та сіл Острів і Синява Рокитнянського районів Київської та Черкаської обл. У останньому селі робили також ткацькі верстати. На прядках і веретенах спеціалізувалися майстри с. Дешки Богуславського району, а сусіднє с. Тептіївка славилось аж до кінця XX ст. ложкарством [99]. Цим промислом займалася більшість чоловіків у селі. Першість серед них слід віддати *Михайлові Лазаровичу Царенку* (1909—1996). Наприкінці життя він розкрив секрети своєї майстерності десяткам майстрів, які приїздили до нього з усієї України, зокрема Євгенові Шевченку, нині Голові НСМНМУ та головному редакторові журналу "Народне мистецтво" [100].

Значними осередками були також Верховина і Космач на Гуцульщині, Яворів Львівської обл. — найбільший центр мальованих дерев'яних виробів: іграшки та точеного тонкостінного посуду. Внаслідок занепаду в 20—30-ті рр. місцевого столярного промислу багато столярів почали виготовляти простою тесаною технікою дитячі забавки: одно- й двокінні візочки на коліщатках, іграшкові меблі, скрипочки, тарахкальця, солдатиків. Новинкою 30-х рр. були качки на коліщатах з лопотячими крилами, які винайшов Семен Тиндик. Усіх їх вільно й соковито розмальовували рослинними й зірковими мотивами на основі двох-трьох першоелементів (кілечок і мазків-відтисків) з використанням обмеженої, проте звучної палітри: зелена, рожева, жовта анілінові фарби. Класичні зразки цього стилю створив у 50—60-ті рр. Василь Прийма [101].

Багаті художні традиції, високий рівень технічної майстерності, значний організаційний досвід забезпечили Полтавщині провідну роль у деревообробних промислах Центральної та Східної України першої третини XX ст. Із загальної кількості кустарів Полтавщини,

---

[98] *Проминицький К.К.* Українська народна різьба по дереву 1917—1944 рр. // НТЕ. — 1959. — № 1. — С. 61—71.

[99] *Горичева Г.* Вироблення побутових речей із дерева (за матеріалами експедиції Музею народної архітектури та побуту УРСР до Київської та Черкаської областей 1973—1974 рр.) — машинописна копія в архіві автора.

[100] *Шевченко Є.* Вирізування // Нар. мистецтво. — 1998. — № 1/2 (3/4). — С. 54—55.

[101] *Чугай Р.В.* Народне декоративне мистецтво Яворівщини. — Київ, 1979. — С. 98—108.

Лава із заплiччям (деталь). Чорнобильський район Київської обл. Початок XX ст. Збірка Міністерства з надзвичайних ситуацій України. Фото В. Павлуня. 2007 р.

Ложки-чумачки. Подніпров'я. Початок XX ст. НМІУ. Фото 2008 р.

що 1923 р. налічувала 51 251 особу, 3153 виробляли меблі, вози, сани, ярма, дуги, короби, посуд, бондарські речі, а також виплетені з лози, коренів лику, берести тощо [102]. 189 майстрів були об'єднані в 21 артіль [103]. Найвідоміші майстерні — полтавська, великобудищанська, переяславська. 1923 р. вони виконують меблеві гарнітури в українському та російському стилях для державних установ, триста ампірних крісел для ВУЦВК. Прийоми стилізації, характерні для майстерень полтавського земства, вплинули на різьбярське оформлення інтер'єру (1926) Будинку літератури ім. Василя Блакитного в Харкові [104].

Основну продукцію майстерень становили речі побутового, галантерейного асортименту. В Полтаві випускали поліровані різьблені скриньки, рамки для картин, фотографій, люстерок, полички, портсигари, човники для олівців, люльки для паління, корячки, дерев'яні пляшки, письмове приладдя. Великобудищанська майстерня до того ж виготовляла різьблені преси й лінійки.

Значна питома вага належала дрібній скульптурі: тарелям з портретними або жанровими барельєфами, обрамованими різьбленими орнаментами, невеликим статуеткам, що репрезентували місцевий селянський типаж. Ці вироби здебільшого мали самодіяльно-натуралістичний характер, орієнтований на станкові твори.

Заснована 1930 р. полтавська артіль "Спорт і культура" виготовляла на внутрішній ринок попільниці, чорнильниці, письмове приладдя, шашки, шахи, крокет, кеглі, більярди, меблі, різні побутові вироби, а на експорт — шкатулки, люльки, портсигари, туалетні столики, пудрениці, рами з українським різьбленим візерунком, а також багато статуеток. 1935 р. тут працювало 220 майстрів і учнів. Під керівництвом Я. Халабудного (1897—1946) працювало 47 осіб у філії "Спорту й культури" в с. Жуки, де випускали аналогічний асортимент. Свій багатий досвід передавав *Прокіп Юхименко* (1870—1931), навчаючи молодь у своїй великобудищанській майстерні та Полтавському технікумі про-

[102] *Ханко В.* Різьбярство Полтавщини в 1917—1941 рр. // НТЕ. — 1982. — № 4. — С. 25.

[103] Кустарна промисловість та кустарно-промислова кооперація на Україні. — Харків; Київ, 1923. — С. 10.

[104] Будинок літератури ім. Василя Блакитного у Харкові // Глобус. — 1927. — № 7. — С. 109.

Іграшки Ю. Прийми (м. Яворів), С. Бабійчук (м. Новояворівська) і А. Сопрун (м. Рава Руська). Кінець XX ст.

мислової кооперації (1928—1931). Чимало учнів підготували також Василь Гарбуз (1882—1972) та Іван Дроб'язко (1894—1972) [105].

Крім навчальних майстерень, які існували раніше на базі народних художніх промислів, різьбярству почали навчати у деяких художньо-промислових школах, зокрема, в Київській було організовано відділ художньої обробки дерева. 1930 р. різьбярський цех організовано на Полтавській деревообробній фабриці. Кадри для цього готувала фабрично-заводська школа. Працювали різьбярі також на меблевих фабриках Києва, Дніпропетровська, Житомира та інших міст [106].

Обмежене розуміння народного мистецтва в земський період, меценатство панівних верств утвердили в художньо-промисловій різьбі початку сторіччя риси еклектики, стилізаторства, надмірного прикрашальництва. Постійне користування циркулем і лінійкою виявляло прагнення до прецизної акуратності, яка нерідко призводила до зайвої геометричної жорсткості, на відміну від вільної невимушеності й рукотворної теплоти класичних народних взірців. Усе це негативно позначилося на виробах артілей 30—50-х рр.

Орієнтація майстрів на репрезентативні виставкові твори призводила до нехтування вжитковою стороною виробів, до формального винахідництва й ускладненості, наслідування станкових принципів. Закриття в 30-ті рр. багатьох спеціальних навчальних закладів, фактична відсутність фахової мистецтвознавчої критики та художнього керівництва Укрхудожспілкою мали за наслідок те, що різьбярство на початку 40-х рр. вже не мало в радянській Україні значення як галузь організованого художнього промислу [107].

У радянський час оновлення різьбярства вкладалося в діапазон між агітаційно-плакатними роботами та архаїзуючою лінією регенерації давніх селянських форм. Зосереджене на великих підприємствах під державним контролем, художнє деревообробництво радянської України та її провідного перед війною регіону — Полтавщини, то швидко зростало за обсягами продукції (наприклад, у 20-ті або 70-ті рр.), то так само швидко скорочувалося зі зменшенням попиту в 30—50-ті або 90-ті рр.

---

105 *Ханко В.* Різьбярство Полтавщини в 1917—1941 рр. // НТЕ. — 1982. — № 4. — С. 27—29.

106 *Променицький К.К.* Українська народна різьба по дереву 1917—1940 рр. // НТЕ. — 1959. — № 1. — С. 63—65.

107 Див. матеріали дискусії, присвяченої проблемам відродження народних художніх промислів і художньої промисловості: Архітектура Радянської України. — 1941. — № 3, 4.

Я. Халабудний. Таця. 31 × 40 см. Село Жуки на Полтавщині. 1937. МУНДМ.

Мірка. Бондарська робота, випалювання. Східні Карпати. Початок XX ст. МУНДМ.

Натомість у Західній Україні галузь розвивалася стабільніше, послідовніше. Тут існували численні кадри майстрів, інструкторів, виховані широкою мережею навчальних ремісничих закладів, які вже по кілька десятиліть функціонували у Станіславові, Кам'янці-Бузькій, Коломиї, Вижниці та ін. [108]

Формування стилістики нового різьбярського промислу Гуцульщини випливало зі шкріблякових традицій яворівської школи. Глибокий вплив на майстрів радянського періоду мала творчість онуків Юрія Шкрібляка братів *Корпанюків — Юрія* (1892—1976) і *Семена* (1894—1970). Їхні вишукано гармонійні візерункові композиції, легко заглиблені в дерево, збагачуються домірним введенням близького за тоном золотавого металу або, навпаки, контрастного за кольором різнобарвного бісеру. В усіх виробах тонке мереживо пласкої різьби передане характерними для них мотивами: "клинчиками", "колосками", "пшеничками", "соняшниками", "сливками" та ін. Брати Корпанюки запровадили нові мотиви — "хлопчики", "шишаки", "зірниця", "драбинки", "доріжки" [109].

Великомасштабність орнаменту є спільною рисою творів кількох поколінь шкріблякового роду, який репрезентують у XX ст. *Микола Юрович* (1858—1920), *Федір Юрович* (1859—1912), *Федір Миколайович* (1889—1960), *Дмитро Федорович* (р. н. 1925) *Шкрібляки*. З їхніми творами кінця 50-х рр. пов'язане відродження чистої "сухої" різьби без інкрустації кольоровими матеріалами, що знаменувало поворот до виявлення натуральної краси деревини, відмови від надмірного декорування.

Творчість Шкрібляків мала значний вплив і на формування річківської школи. Тут частіше вживається викладання перламутром, кольоровим металом, пацьорками, різноколірним деревом натурального та штучного забарвлення. Удосконалюється техніка точіння як один із засобів художньої виразності. Часом перенасичення орнаментом заглушує природну фактуру деревини. Зовнішній полиск і мерехтіння інкрустації нерідко відвертають увагу від прекрасно виконаних мотивів чистої різьби [110].

---

[108] *Станкевич М.* Українське художнє дерево. — Львів, 2002. — С. 141—158.

[109] Див.: *Пудик Г.* Юрій та Семен Корпанюки. — Київ, 1974; *Захарчук-Чугай Р.* Родина Шкрібляків. — Київ, 1979. — С. 13.

[110] *Соломченко О.* Народні таланти Прикарпаття. — Київ, 1969. — С. 9.

Провідні річківські різьбярі — *Михайло Миколайович Медвидчук* (р. н. 1912) і *Микола Федорович Кіщук* (1910—1993). Властиве для річківської школи ускладнення форм особливо помітне в зразках *Якова Васильовича Тонюка* (1903—1958), за якими в річківській філії точили бочілки, пляшки, вази, цукорниці, сервізи, в кілька рядів прикрашені смугами різьби з інкрустацією, точеними дзвіночками-дармовисами на краях виробів. Їм властиві акцентована декоративність, пишність, вишуканість силуету.

Річка є найвідомішим центром художнього випалювання. Так оздоблюють бондарні вироби з хвойних порід (коновки, гарчики, рогачі, сільнички, дійниці), на яких металевий розпечений писак залишає м'який розпливчастий слід теплого чорно-золотавого кольору. Широкий діапазон ужитково-декоративних форм і орнаментальних мотивів *Івана Юрійовича Грималюка* (1904—1989). Він тактовно застосовував у кожному виробі обмежену кількість геометричних і рослинних мотивів, гармонійно розміщуючи їх на декорованих поверхнях, у такий спосіб підкреслюючи тектоніку речі. Його композиції, завжди виразні й соковиті, є прикладом органічного продовження народної традиції в умовах сучасної організації праці художнього промислу. Ознаки нового — в широкому запровадженні рослинних мотивів, збільшеному масштабі.

Формування брустурської школи деревообробного промислу пов'язане з майстернею, котру 1920 р. організував Федір Дручків, після повернення з Вижниці, де він навчався у школі деревного промислу і металевої орнаментики. У Брустурах радянського періоду працювало близько 120 різьбярів, серед яких чимало жінок. Маючи багато спільного з річківською школою в техніці виконання, композиційному ладі, асортименті, брустурські вироби відрізняються лише деякою здрібненістю орнаментальних композицій, іноді надмірною строкатістю візерунків, інкрустованих кольоровим каучуком, перламутром, фарбованим деревом, кораликами [111].

М. Шкрібляк. Фрагмент різьбленої тарелі, прикрашеної інкрустацією бісером. Яворів (нині Косівського району Івано-Франківської обл.). 1909. МУНДМ. Фото І. Шкарапути.

Д. Шкрібляк. Барильце з деревини явора, інкрустоване бісером, рогом, кольоровим металом. 14×17×9 см. 1969; рахва з деревини груші, інкрустована бісером, рогом, кольоровим металом. 9×12 см. Яворів Косівського району Івано-Франківської обл. 1970. МУНДМ.

Індивідуальні особливості брустурських майстрів І. Дручківа, О. Ванджурака, М. Габорака, П. Ткачука й інших різьбярів добре відомі завдяки численним публікаціям *Миколи Івановича Грепиняка* (р. н. 1933), талановитого самоука, який поєднує здібності різьбяра

[111] Там само. — С. 13—18.

П. Корпанюк. Різьблена скринька з грушевого дерева, інкрустована бісером. Косівський район Івано-Франківської обл. 2003.

П. Лефертович, К. Товарницький, С. Дранчук. Буфет. Вижницьке художньо-промислове училище Чернівецької обл. 1946. МУНДМ. Фото 2007 р.

та дослідника. У своїх ранніх роботах 50-х рр. він сполучав традиційну орнаментику з фігуративними мотивами графічно-оформлювального характеру, які він уміщував у центрі тарелів і шкатулок. Прагнення М. Грепиняка до новації, експерименту виявилось у зверненні до круглої скульптури, дрібної пластики на літературні сюжети, до інкрустованих портретів, біжутерії.

Традиції яворівських, річківських, брустурських різьбярів протягом XX ст. чимдалі більше синтезувалися у косівській школі. Для її становлення багато зробив *Василь Григорович Девдюк* (1873—1951), який перед Першою світовою війною викладав у Вижницькій школі деревного промислу та металевої орнаментики. З приватної майстерні Девдюка с. Старий Косів вийшли такі талановиті митці Гуцульщини, як *Василь Кабин* (р. н. 1908), *Микола Тимків* (1909—1985), *Микола Девдюк* (р. н. 1903). Значення Косова як центру гуцульського деревообробництва утвердилося після організації тут 1939 р. училища прикладного мистецтва, а згодом — центральних дільниць виробничо-художнього об'єднання та майстерень різних відомств.

Шукаючи нових колективних форм праці, косівські різьбярі разом із колегами з навколишніх сіл у 40-ві рр. об'єднувалися для створення показових меблевих гарнітурів. Виготовленням ескізів для них, виконанням випалених візерунків займався М. Тимків, столярною роботою — В. Кабин, у різьбярському оздобленні брали участь М. Бернацький, Р. Боєчко, В. Гуз, М. Довбенчук і багато інших майстрів. Поверхні з менш цінного дерева пробайцовували перед різьбленням, а меблі з груші, бука, явора полірували після нанесення різьби. Прагнення різьбярів, котрі раніше виготовляли здебільшого галантерейні дрібнички, до створення солідних речей для громадських інтер'єрів було дуже прогресивним. Утім не маючи професійних навичок і знань у галузі архітектоніки сучасного інтер'єру та меблів, вони не могли піти далі за поєднання старих народних конструктивних елементів і пишної різьби [112], перехід якої з дрібних форм на великі не встигли органічно переосмислити.

С. Мельник. Шкатулка. Івано-Франкове Львівської обл. 1997.

В. Нагнибіда.Ківш (діаметр 28 см) і ложка (довжина 36,5 см). Кременчук Полтавської обл. 1972. МУНДМ.

Провідних косівських різьбярів об'єднує винахідливість у пошуках нових варіантів застосування різьби, гармонійного поєднання орнаментальних і тематично-сюжетних, геральдичних, портретних, шрифтових компонентів, зіставлення різних способів, прийомів, мотивів, часом запозичених з інших видів мистецтва. Їхні твори, переважно репрезентативно-виставкового призначення, відкривали нові напрями у збагаченні стилістики промислу, були взірцями композиційної, технічної майстерності.

Особливість композицій М. Тимківа — зближене за масштабом виконання

[112] *Манучарова Н.* Декоративно-прикладне мистецтво Української РСР. — Київ, 1952. — С. 13.

П. Довгаль. Мисник. Полтава. 1939. МУНДМ. Фото 2007 р.

головних і супровідних мотивів на шкатулках, тацях, тарелях. Майстер неперевершений у викладанні металевим дротом на темних полірованих виробах, що нагадує речі унцукульського промислу в Дагестані, експериментував у застосуванні технік випалювання, заповнення різьби-гравіювання вугільною пастою.

Творчість *Івана Васильовича Балагурака* (р. н. 1922) цікава як приклад характерного для народного мистецтва вміння ощадливими засобами досягти значного художнього ефекту. Він оперує порівняно обмеженим колом елементів і мотивів здебільшого криволінійних обрисів (з'єднані півколом "ружі", "кучері"). Завдяки тонкому відчуттю ритму і закономірностей побудови орнаменту, роботи І. Балагурака є зразком логічного компонування візерунка, що міцно пов'язаний з декорованою формою і легко читається.

Звичайною для XX ст. є праця в художніх промислах не тільки місцевих уродженців, а й вихідців із інших областей. *Володимир Васильович Гуз* (1904—1991) народився в Стрию і вже у зрілому віці, закінчивши Львівську промислову школу (художньо-декоративний відділ), опанував гуцульське різьблення [113]. Його творам властиві новаторське осмислення форми й орнаменту, строгість декору, карбована чіткість і вагомість різьблених на дереві мотивів, обриси яких нагадують металеві. Переосмислюючи в дереві прийоми металообробки, він навіть вдається до ажурного прорізування бортів тарелів. Метал, часом з гравіюванням на ньому, є улюбленим матеріалом В. Гуза для інкрустації на дереві.

Серед провідних майстрів Косова — *Іван Михайлович Савченко* (1916—1995) і *Микола Юрійович Федірко* (р. н. 1924)

[113] Див. спогади Володимира Гуза у праці: Традиційне й особистісне у мистецтві / Колективне дослідження за матеріалами Четвертих гончарівських читань. — Київ, 2002. — С. 316—324.

П. Верна. "Бандурист". Хутір Гора Бориспільського району Київської обл. 1912. МУНДМ. Фото 2007 р.

А. Штепа. "Капітуляція", або "У полон". Село Сваричівка Ічнянського району Чернігівської обл. 1974. Фото О. Федорука.

з Лемківщини. Основний напрям їхньої творчості — тематичні, портретні твори з орнаментальним обрамленням, виконані рельєфом, інкрустацією, пласким різьбленням.

Яворівське професійно-технічне училище (селище Івано-Франкове Львівської обл.) готує різьбярів на основі технології та стилістики, яку розробив у 30—40-х рр. *Йосип Петрович Станько* (1893—1967). Її суть полягає у відтворенні мотивів традиційного яворівського розпису новим способом різьблення заокругленими стамесками різного розміру на бейцованій поверхні чорного, темно-брунатного, червонястого, темно-зеленого кольору, яка перед різьбленням полірується.

Дрібні рослинні мотиви природного кольору дерева утворювали на темному тлі тонке мерехтливе мереживо. Комбінування їх у різному ритмі й масштабі давало практично нескінченну кількість композиційних варіантів. Асортимент складався зі шкатулок у вигляді зменшених яворівських скринь або елементарних стереометричних фігур, точених декоративних тарелів.

Новий стиль яворівської різьби продовжують учні й послідовники Й. Станька — Сава Мельник, Касіян Кавас, Михайло Канарчик. Вони готують нові покоління майстрів, розробляють оригінальне трактування мотивів, інші технологічні прийоми, наприклад, прокопчування виробів перед бейцуванням, завдяки чому під час різьблення утворюється перехід від темнішого до ясного тону деревини. Порівняно легку у виконанні яворівську техніку поширюють випускники училища в багатьох областях України.

Чимало спільного в орнаментиці деревообробного промислу Львівської,

Тернопільської, Івано-Франківської обл. Тут продовжували розвиватися кілька стильових напрямів у виготовленні вжиткових речей. На відміну від яворівської різьби, яка виходить із мотивів малювання, споріднене з нею за технікою так зване стрийське різьблення (провідний майстер — Михайло Миколайович Бумба) надихається вишивкою. Це виявляється в подібності гравірованих композицій і підфарбовуванні світлих слідів від різця, що контрастно виділяються на темному полірованому тлі.

У так званому лемківському різьбленні колір не застосовується, натомість майстри вдаються до легкого тонування, що не закриває текстури й підкреслює контраст між рівними й рельєфними елементами, найчастіше листям і гронами винограду, розпластаними на поверхнях шкатулок, хлібниць, альбомних обкладинок тощо. Цей стиль має, очевидно, пізнє походження. На його формування могла вплинути продукція фабричної художньої промисловості, зокрема поширені в другій половині XIX ст. фарфоро-фаянсові вироби, оздоблені в подібний спосіб.

Іншим шляхом відновлювалося в 70-х рр. традиційне деревообробництво у деяких лівобережних і північних областях. Передові принципи організації творчо-виробничого процесу, які розробив і послідовно впроваджував на практиці головний художник Міністерства лісового господарства УРСР Василь Григорович Парахін (р. н. 1937), мали надзвичайно вдалі результати: не тільки кількісне збільшення осередків, виховання грамотних майстрів, розширення продукції та зростання її художньої вартості, а й відродження цінних, хоч і призабутих засад автентичної народної творчості в різноманітних місцевих варіантах [114].

Суть отих засад — у глибокому вивченні місцевої традиції, орієнтації на сучасну вжиткову функціональність, без якої декоративна й орнаментальна виразність неминуче стає бутафорією. Тому істотного значення надавали естетизації технічного прийому, осмисленню внутрішніх якостей дерева, його пластичості, ваговитості, підкресленню фактури й текстури, власного кольору й тону. Майстрам рекомендували уникати лінійки, циркуля, косинця, довіряючи руці, окові, відчуттю. На такому методичному ґрунті вчорашні новачки, що в переважній більшості не мали серйозної фахової підготовки, оволодівали різьбярською грамотністю, створювалися умови для подолання еклектики й нерозбірливої всеїдності, яку почали насаджувати під гаслом модернізації та збагачення різьби ще в земський період.

Та чи не головною була відмова від жорсткого розподілу майстрів на "творців" і "виконавців", від практики копіювання зразків, які раніше нерідко розроблялися в централізованих лабораторіях. Зразок ставав не еталоном для розмноження, а рекомендованою темою, працюючи над якою кожен майстер виявляв свій смак, індивідуальний підхід.

Колективна творчість майстрів, взаємна допомога і взаємонавчання, вимогливість художньої ради Мінлісгоспу сприяли швидкому зростанню кожного з них. Показовим є шлях *Валентина Кузьмовича Нагнибіди* (1929—1985), в 1969—1979 рр. провідного майстра Кременчуцького лісгоспу Полтавської обл. Столяр-червонодеревець за фахом, він

---

[114] *Канцедикас А.* Художественное творчество современной деревни // Декоративное искусство СССР. — 1978. — № 3. — С. 38; *Парахін В.* Відродження художньої обробки деревини // ОМ. — 1979. — № 1. — С. 24—25; *Його ж.* Народне мистецтво завтра: відродження чи імітація? // Українська народна творчість у поняттях міжнародної термінології. — Київ, 1996. — С. 172—174.

раніше працював оформлювачем, а на дозвіллі займався копіюванням, інтарсією, самодіяльним різьбленням.

В. Нагнибіда вправно користувався традиційним композиційним засобом — контрастним зіставленням округлого й гострого в різному ритмі й масштабі. Подібно до всіх своїх кременчуцьких колег, багато дбав про функціональність виробів. Крім звичних для сучасного промислу шкатулок, тарелів, ложок, точених посудин тощо, В. Нагнибіда винахідливо робив рухомі дитячі іграшки, застосовував різьбу в меблярстві, архітектурному оформленні, виготовляв народні бандури.

Від 1980 р. провідним майстром кременчуцького цеху стала *Марія Василівна Переверзіна* (р. н. 1937). До приходу в цех 1970 р. була ретушером. У той час осередок виготовляв переважно дрібні речі: невеликі сільниці, заколки для волосся, гудзики, мундштуки тощо. Вперше зроблений нею чималий корець на цукерки з ручками-рибками розкрив перед колективом нову цікаву ділянку, і відтоді М. Переверзіна тяжіє до масштабних речей, зокрема предметів хатнього, кухонного умеблювання.

Помітний внесок у розширення асортименту й стилістичного діапазону кременчуцького осередку робить *Микола Григорович Зацеркляний* (р. н. 1942). Приділяючи порівняно менше уваги технічній досконалості виробів, майстер активно вивчає й опановує маловідомі здобутки лівобережного різьбярства, пробує сили в меблярстві, рельєфній і круглій різьбі сюжетно-тематичного характеру.

У миргородському лісгоспі на початку 70-х рр. випускали точений з різьбленням посуд. Тарелі й вази *Івана Андрійовича Пазинича* (1917—2001) мали присадкуваті пропорції з великими незайнятими поверхнями, де поліруванням виявлялася текстура береста — улюбленої породи майстра. Тектоніку речі підкреслювали одна-дві смуги глибоко врізаного орнаменту на основі мотивів, поширених у земський період. Молодше покоління токарів і різьбярів (В. Лазоренко, І. Поляков, М. Селіверстов, В. Роменський, Є. Шевченко) віддавало перевагу циліндричним і конусоподібним ужитковим місткостям без профілювання, форми яких були схожі на давні бондарські, немов видовбані із підгнилої всередині колоди. На криволінійних поверхнях вони вирізували лише поодинокі розетки, легко заглиблені в дерево. Від другої половини 70-х рр. цех спеціалізувався на підлаковому розписі, котрий майже повністю витіснив різьбу.

На відміну від кременчужан і миргородців, різьбярі виробничо-художнього об'єднання "Полтавка" Міністерства місцевої промисловості УРСР загалом продовжували дотримуватися стилістичних принципів, успадкованих від земського періоду. Від маленького колективу не вимагали товарної продукції, він мав можливість спокійно працювати в експериментально-лабораторних умовах. Виготовляли окремі вжиткові речі, декоративні панно, зразки інтер'єрного оформлення і меблі у напрямі відомих у 30-ті рр. творів *Параски Довгаль* (р. н. 1919).

Першим керівником цього відновленого на початку 70-х рр. у Полтаві осередку був *Капітон Капітонович Божко* (1916—1988), знавець професійних тонкощів деревообробки, який навчав традиційних прийомів виїмчастого різьблення й передусім технічної вправності. Вплив В. Гарбуза і В. Нагнибіди помітний у творах *Олександра Макаровича Олешка* (р. н. 1938), який згодом очолював цю лабораторію. Для різьби *Анатолія Микитовича Кривоноса* (1944—

1989) характерний особливо насичений і глибокий візерунок. Багато речей виготовляли тут за зразками *Володимира Виноградського* (р. н. 1926), художника центральної лабораторії об'єднання Укрхудожпром у Києві, відомого завдяки вмінню працювати з різними матеріалами й у різних стилях. Не маючи правильного художнього та економічного спрямування, полтавська лабораторія постійно отримувала дотацію і виготовляла лише експериментальні вироби, окремі виставкові експонати. Вона не переросла у справжній осередок народного художнього промислу і як збиткова припинила своє існування на початку 80-х рр.

Деякі промисли відродило Міністерство лісового господарства на Поліссі. Новгород-Сіверський різьбяр *Анатолій Іванович Колошин* (1941), повернувшись додому після закінчення Яворівського училища, працював спочатку в манері свого вчителя Й. Станька. Згодом освоїв сіверянську традицію. Виразно архітектонічні шкатулки А. Колошин найчастіше вирішує у формі прямокутної скриньки з опуклим віком на профільованих ніжках. Ретельність столярної роботи підсилює враження від чисто виконаної різьби. Використовуючи спільні з Полтавщиною елементи й мотиви орнаменту, новгород-сіверський майстер стриманіший у комбінаториці, тяжіє до фризових композицій. Улюблені шестипелюсткові розетки зі сливок він будує за допомогою циркуля, подаючи їх як цілими, так і в половинному, полуторному, подвоєному, потроєному вигляді. Характерна для Чернігівщини насиченість візерунка, завдяки збереженню у кожному мотиві бодай невеличких ділянок незайманого тла, не порушує поверхні, а навпаки, підкреслює її.

Найбільшим і найцікавішим серед поліських осередків є тетерівський на Київщині, заснований 1968 р. Спрямовувані В. Парахіним Валентин Корякін (1944—1999), Микола Марущак (р. н. 1949), Франц Можаровський (р. н. 1935) виявили в музеях та навколишніх селах гарні зразки місцевого різьблення й викладання соломкою, що визначило стилістичне спрямування осередку.

Ще на початку 70-х рр. тетерівцям одночасно з миргородськими токарями вдалося розкрити секрет виготовлення дерев'яних посудин зі вставним водонепроникним дном. Воно буває не лише круглим у кухлях, сільничках, “липівках” для меду, а й еліптичним, гранчастим у славнозвісних тетерівських баклажках, що вимагає найвищої вправності. Поліські вироби відрізняються від полтавських меншою заглибленістю виїмчастого різьблення, стриманістю візерунка, простішими розетками. Тут більше застосовують гравіювання, тонування, бондарські прийоми. У 80-ті рр. різьбярі прислужилися до відродження мистецтва вибійки.

Подібно до Тетерева, викладання соломою було налагоджене в Сарненському, Клесівському лісгоспах (Рівненщина). Тут солому тонували буряковими й зеленими фарбами. Серед продукції, крім шкатулок, — підвазонники, підставки під календарі, карнизи, оздоблені геометричним орнаментом з уведенням фігуративних зображень.

Роботам провідного клесівського майстра *Василя Степановича Позника* (р. н. 1943) властива особлива легкість візерунка, стрімкість віртуозної гравірованої лінії. Він застосовував її частіше, ніж кременчуцькі майстри, в яких багато чого навчився, зберігаючи, однак, самобутність. Натомість слід віддати перевагу поліському різьбяреві, коли йдеться про застосування зооморфних мотивів. Позбавлені натуралізму, вони завжди є не додатковою прикрасою, а органічною часткою цілого: скульптурні

держаки у вигляді кінських голів чи баранячих фігурок на мірках, сільничках, його улюблені лаконічні зображення гравірованих рибок.

У Дубнівському лісгоспі Рівненської обл. *Григорій Іванович Панасюк* (р. н. 1919) ощадливо оздоблював геометричним випалюванням бондарський посуд із хвойних порід. Цікаві зразки *Івана Івановича Ариванюка* (р. н. 1948) з Ківерцівського лісгоспу Волинської обл., наприклад, шкатулки зі схожим на фляндрівку так званим карбованим розписом, поширеним у поліському народному меблярстві аж до 60-х рр.

Творам художників Буковини та Закарпаття притаманне виявлення текстури деревини, тонованої у темні відтінки, покриття її восковими мастиками, масивна ваговитість об'ємів. Таким чином підкреслюються власні естетичні якості матеріалу. Слабші ці твори з погляду різьбярського декору — орнаменти тут надто монотонні. Тільки останніми роками більше уваги приділяють вжитковому призначенню виробів.

Самодіяльне різьбярство східних областей. Тяжіння до тематичних вирішень, казкових і літературних сюжетів, оповідальності посилилося в 30-ті рр. На цих шляхах розширювалась самодіяльна сфера народної творчості, генетично, а подеколи й стилістично пов'язана з образотворчим фольклором. Характерною рисою самодіяльної сфери різьбярства є легкість запозичення широкого кола форм, прийомів, художніх ідей, здатність умільців паралельно працювати в різних галузях, жанрах, стилістичних напрямах. Серед останніх можна виділити три головні:

1) творчість наївного, інзитного плану;

2) стилізація в народно-орнаментальних формах;

3) орієнтація на професійне мистецтво.

Відзначимо, що далеко не завжди доробок окремого митця повністю вміщується у якомусь із виділених річищ, оскільки певні періоди творчості й навіть групи творів можуть докорінно відрізнятися.

Посилення в 60—70-ті рр. широкого громадського зацікавлення образотворчим фольклором викликало у багатьох різьбярів прагнення продовжити народні традиції. Вони індивідуально варіювали й декоративно збагачували місцеві зразки (О. Коваль і О. Солодкий з Дніпропетровщини), проте чимало майстрів (переважно з міст) виходили з надто приблизного, усередненого й доволі випадкового уявлення про народне мистецтво.

Вплив професійного мистецтва на самодіяльне деревообробництво найбільше позначився на галузі скульптури. Репродукції реалістичних творів були іконографічним джерелом для ранніх опусів знаменитого у середині XX ст. талановитого самоука *Петра Петровича Верни* (1876—1966) з хутора Гора під Борисполем [115]. Прагнення оволодіти таємницями академічної скульптури привело його 1934 р. до Київського художнього інституту. Проте дворічне навчання мало що дало вже сформованому майстрові та майже не позначилося на його подальшій творчості, якщо не зважати на певне ускладнення психологічного виразу в погрудях Пушкіна (1937), Леніна, Котляревського (1950), Шевченка (1951).

У своїх найкращих композиціях ("Розподіл трудоднів", 1935; "Прогнали німців", 1945; "Мені тринадцятий минало", 1947, 1954) П. Верна звертається до засад, протилежних професійній скульптурі 30—50-х рр.: тут фронтально подані стовпоподібні фігури, що зберігають пам'ять про стовбур, із якого їх було

[115] *Променицький К.* П.П. Верна. — Київ, 1958.

вирізьблено, епічна стриманість психологічної характеристики, написи, включені до структури зображення для кращого розкриття його пізнавального й етичного змісту.

Вплив агітаційного мистецтва відчувається у "плакатності" барельєфів миргородця *Якова Олександровича Усика* (1872—1961), характері написів, дат, обрамовувальних візерунків. Натурно-правдоподібне трактування форми має високу технічну вправність виконання. Ретельно оброблено й чисті гладенькі поверхні, й найдрібніші деталі, що нагадує традиції класичного медальєрства. Цю любов до високої технічної "зробленості" кожної речі успадкував найближчий послідовник і земляк Я. Усика *Василь Семенович Кваша* (1917—1987).

Прийоми тогочасного оформительства притаманні барельєфним панно, дуже популярним на виставках народної творчості 30—50-х рр. У пишному обрамленні дубового й лаврового листя, плодів, геральдичних елементів уміщувалися актуальні того часу портретно-тематичні зображення, гасла, дати тощо. Особливо багато подібних творів виконували у Харкові за ескізами і під безпосереднім керівництвом методиста з образотворчого мистецтва *Володимира Васильовича Хитька* (1914—1984).

Дерев'яна скульптура західноукраїнських майстрів. Якщо більшість східноукраїнських майстрів дерев'яної скульптури — аматори, то порівняно вищий професіоналізм їхніх колег із західних областей зумовлювався підготовкою багатьох із них (В. Одрехівський, В. Свида, М. Тулайдан, А. Фігель та ін.) у спеціальних навчальних закладах [116], вихованням у родинах спадкових різьбярів, наявністю середовища фахівців деревообробництва.

Високий професіоналізм у декоративному осмисленні матеріалу притаманний зразкам орнаментального різьблення та дрібної скульптури, що у значній кількості виготовляли лемківські майстри (Іван Миколайович Кіщак (1891—1969) та його сини Степан і Василь, Г. Боляк, Ю. Коцяба та ін.). Майстерно розроблялися жанрові й анімалістичні теми, місцевий народний типаж. Сліди від різця переважно осмислюються як засіб художньої виразності (В. Бинч, І. Кіщак, В. Одрехівський, А. Орисик, О. Стецяк, А. Сухорський та ін.). Загладжують поверхню своїх скульптур, не акцентуючи фізичної природи матеріалу, А. Фігель, М. Ярема. Пластичні засади лемківської деворізьби впливають сьогодні на художню обробку каменю, зокрема на трактування зображень листя, стеблин, квітів у кам'яних надгробках Львівської, Тернопільської обл. Подібний взаємовплив різних видів мистецтва простежувався тут і раніше [117].

Орієнтація на академічну скульптуру послідовно вела найздібніших різьбярів до трансформації у художників-професіоналів. Міцні різьбярські навички й виховання в традиційному промисловому середовищі надавало їхній творчості своєрідного народного забарвлення, навіть якщо деякі з них закінчували спеціальні навчальні заклади. Разом із В. Одрехівським, М. і Ю. Амбіцькими до визначних митців такого типу належить і закарпатець *Василь Іванович Свида* (1913—1989), автор багатофігурних композицій на суспільно значущі теми. Його різець будує об'єм окремими доторками, подібно до пензля живописця. Численні фігури й деталі об'єднуються

[116] *Будзан А.Ф.* Різьба по дереву в західних областях України. — Київ, 1960. — С. 71—82; *Одрехівський Р.* Різьбярство Лемківщини. — Львів, 1998.

[117] *Гарасимчук Р.Н.* Народное искусство Тернопольской области УССР // СЭ. — 1957. — № 1. — С. 72—89.

м'яким ненав'язливим ритмом, утворюють активну рельєфну фактуру великорозмірних, але вирішених у дрібному масштабі композицій. Навіть у таких речах, де виступають великі скульптурні маси без деталей (наприклад, "Поцілунок матері", 1956 — чи не найкращий твір митця), виразна текстура дерева та фактура порізок надає постатям живої теплої трепетності, досягнутої вже самим характером обробки поверхні.

Інситний напрям у різьбярстві. Поруч із творами, орієнтованими на стилістику народного і професійного мистецтва, надзвичайно цікавими є зразки, що тяжіють до так званої наївної, примітивної, інситної творчості. Вони відзначаються особливою безпосередністю художньої мови, підкупають правдивістю, щирістю самобутнього вираження. Серед них — скульптури Василя Бідули (1868—1925, Тернопільщина) на сюжети селянського життя, оповідний барельєф "Життя Леніна" (1939) Івана Коваля, горельєфні композиції його земляка полтавця В. Парфенюка на теми казок Пушкіна (1937).

Наприкінці 50-х рр. громадськість зацікавлюється подібними творами. Стають відомими анімалістичні серії С. Чайки (Львівщина), фігуративні орнаменталізовані рельєфи П. Фоменка (Харківщина), жанрові композиції на фольклорну, історичну сучасну тематику А. Штепи (Чернігівщина), М. Міняйла (Сумщина), О. Солодкого (Дніпропетровщина), М. Зацерكляного (Полтавщина), С. Бойчука (Черкащина), В. Стефанишина (Львівщина), Г. Загірної (Тернопільщина) із багатьох ін. [118] Серед них помітний здобуток *Антона Гнатовича Штепи* (1903—2005) з с. Сваричівка на Чернігівщині [119] та *Михайла Павловича Міняйла* (1925—1991) з Охтирки на Сумщині [120].

Обидва захопилися скульптурою вже в літньому віці. Незалежно від того, чи зображують майстри добре відомі їм ситуації (наприклад, ратні епізоди, мисливські, жанрові сцени) чи події історичного минулого, їхні найкращі роботи приваблюють поєднанням фольклорно епічної споглядальності й теплої ліричності, влучним і спостережливим обігруванням побутових реалій, які звучать символічно. Це "Ішов Кобзар до Києва" (1966) і "Баба-Чарівниця" (1970) А. Штепи, "Посвячення в кошові", "Бандурист", "Спрага" (70-ті рр.) М. Міняйла.

Орнаментальною різьбою А. Штепа передає деталі одягу персонажів. М. Міняйло застосовує орнаменти (від середини 70-х рр.) для оздоблення п'єдесталів. У обох випадках пластика й візерунок взаємодоповнюють себе. Виразні скульптурні деталі ужиткових речей, більш традиційних у Штепи — спадкового майстра деревообробки, і вигадливіших у Міняйла, що зайнявся їх виготовленням лише працюючи в охтирському осередку відновлюваного наприкінці 60-х рр. різьбярського промислу Сумщини.

Дерево у скульптурі професіоналів кінця XX — початку XXI ст. Порівняно рідко звертаються до деревини — найпоширенішого в Україні матеріалу — професійні митці. В середині XX ст. з ним постійно працювала хіба що Юлія Укадер (р. н. 1923), майстерно використовуючи в своїх скульптурах його текстурні, фактурні, колірні та пластичні властивості. Акцентування художніх якостей матеріалу властиве також скульптурам Івана Фізера (р. н.

[118] *Моздир М.І.* Українська народна дерев'яна скульптура. — К., 1980.

[119] Антон Штепа: Альбом / Автор вступ. ст. й упоряд. М.Я. Куницька. — Київ, 1986; *Штепа А.* Каталог: твори з колекції МУНДМ / Упоряд. Т. Романова, авт. статей М. Куницька, Л. Сержант. — Київ, 2003.

[120] *Куницька М.* Михайло Міняйло // Нар. мистецтво. — 1998. — № 1/2. — С. 56—58.

1953), Василя Хомика (р. н. 1969), Олександра Михайлицького (р. н. 1973). Втім останні два майстри (як і більшість їх сучасників) широко застосовують колір, а творам Володимира Вороняка (р. н. 1948) та Ігоря Стеф'юка (р. н. 1949) до того ж властивий явний вплив модерну, кубізму. Характерним для композицій Володимира Іванишина (р. н. 1952) є використання модульних елементів, споріднених із застосовуваними народними майстрами. Ще яскравіше поетика традиційного деревообробництва виражена в мінімалістських композиціях Миколи Малишка (р. н. 1938), а лозоплетіння — у творах Тамари Бабак (р. н. 1952), що так само контрастно сполучають сучасні інтонації з ремінісценціями архаїки.

5.7. Головні підсумки історії декоративного мистецтва та становлення дизайну в XX — на початку XXI ст.

Протягом XX ст. традиційне народне мистецтво, що раніше було орієнтоване здебільшого на сільського споживача, завойовує ринок міський і стає об'єктом уваги колекціонерів і музеїв, у тому числі коронованих осіб. З'являються династії спадкоємних майстрів, які продовжуються донині та зберігають принцип авторства, завдяки якому фахівці відтепер відрізняють твори одного майстра від іншого, родове сприймається не як суцільний недиференційований масив, а як складна сукупність індивідуальностей, нехай і об'єднана спільними визначальними формами й стилістичними ознаками.

Початку XX ст. властива активна адаптація іншими видами мистецтва найрозвиненішої в Україні вишивальної орнаментики, що стало на ціле століття стилеутворювальним чинником розвитку українського декоративно-прикладного мистецтва. Доступність широкої гами фабричних барвників зумовила постання і творче розв'язання проблем колориту в народній творчості. Якщо у кераміці спроби застосування синіх та чорних барв не переросли у традицію, то в деревообробництві колір, що використовували у нас до середини XIX ст. переважно як розфарбовування й розписи, тепер стали застосовувати (не без впливу вишивки) і як різне тонування, інкрустації не лише різнобарвними, а й різнотональними елементами.

Спадщина традиційної творчості упродовж майже всього XX ст. є загальновизнаною основою для розвитку професійного декоративного мистецтва. Так було у дореволюційних поміщицьких майстернях і продовжувалося на фабричноподібних підприємствах народного промислу до кінця радянської доби, а також у художній машинній промисловості, передусім фарфоро-фаянсовій і текстильній. Втім останню сферу через брак місця ми детально не розглянули.

Від середини 50-х рр. творчі принципи традиційного народного мистецтва, створюваного для власних потреб, а не для міського споживача, стали притягальною силою для багатьох професійних і самодіяльних митців, які приділяють значно більшу увагу осмисленню внутрішніх естетичних якостей матеріалу, стриманій орнаментації, наданню активнішої формоутворювальної ролі ділянкам незайманої поверхні. Художні властивості помічають у зразках так званого базарного мистецтва, зокрема у килимках, які малюють на мішковині, цераті, тчуть із нарізаних смужок уже використаної раніше тканини. Вони приваблюють яскравою декоративністю, спонтанною щирістю й експресивною вираз-

ністю. Ці зміни суспільних настроїв віддзеркалює, зокрема, творчість провідних українських живописців 60-х рр. Т. Яблонської, Є. Волобуєва, В. Патика та ін.

Розширення кругозору народних майстрів часом виливалось у прагнення пробувати свої сили у все нових і нових матеріалах, техніках, стилістичних напрямах, що нерідко призводило до поверховості, втрати технічної та художньої досконалості, до еклектики. Разом з відрадним розширенням нерегульованої державою сфери мистецтва давалася взнаки недостатня увага до плекання культури традиційних видів. У деяких художньо-промислових осередках спостерігалася зовнішня стилізація, перехід на виготовлення прибуткового асортименту, що не має нічого спільного з народною творчістю та й взагалі з мистецтвом.

У 80-ті рр. зміцнюється усвідомлення своєрідності завдань, які стоять перед народним і професійним декоративним мистецтвом. Особливо яскраво це виявлено у творчості киян О. Бородая, О. Міловзорова, львів'ян Т. Драгана, Т. Левківа та митців їхнього кола. Професіонали-прикладники збираються тепер на свої спеціалізовані симпозіуми, добиваються поділу колись єдиної комісії Спілки художників на дві, що відають уже окремо справами обох річищ. 1989 р. організували самостійну Спілку майстрів народного мистецтва України.

Радикальні політичні зміни 90-х рр. призводять до руйнування державної системи так званих народних художніх промислів, ідеологічно-організаційний, а подеколи і матеріальний фундамент якої був закладений поміщицькими та земськими майстернями кінця XIX — початку XX ст. Натомість усе гучніше заявляють про себе митці-професіонали, випускники спеціалізованих навчальних закладів декоративного та промислового мистецтва у Львові, Харкові,

Кулина Самойленко з витканими нею доріжками із смужок фабричної тканини. Село Полошки Глухівського району Сумської обл. 1980-ті рр. Фото 1985 р.

Києві, Ленінграді, Москві та інших містах [121]. Сучасною художньою мовою вони говорять про себе, свій час і про своє закорінення у глибоких пластах людської культури, що круто виходять на поверхню нашої землі ось уже понад двадцять тисячоліть. Непроминальну цінність стародавньої творчості засвідчує те, що вона є головним джерелом натхнення та "будівельним матеріалом" для більшості новітніх митців. Пильне око помічає сьогодні естетичну виразність у ритміці сколів, що утворюють обриси якого-небудь кременевого скребка з палеоліту, чи у примітивній, майже

[121] Див.: *Чегусова З.* Декоративне мистецтво України кінця XX ст. 200 імен: Альбом-каталог. — Київ, 2002.

дитячій фактурі подзьобаного ямками неолітичного горщика, з якого почалося художнє освоєння кераміки. Крізь призму архаїки сьогодні переосмислюються навіть образи та кліше соцреалізму, іронічно забарвлені кітчевими інтонаціями.

Ці завжди рідні нам мотиви архетипів і архаїки — дитинства й отроцтва культури, які зачаровують чистотою та свіжістю, — бринять і у творах майстрів сьогодення, обтяжених знаннями та досвідом багатьох попередніх поколінь. Звичайно, вони заслуговують на Музей сучасного мистецтва у Києві, тим більше, що такі музеї вже давно існують у Парижі, Нью-Йорку та інших містах. Так само, як і стародавні твори, мали б бути репрезентовані не тільки в історичних, а й у художніх музеях, експозиції яких у нас починаються у кращому разі від князівської доби.

На зламі століть надзвичайно бурхливо розвивається дизайн. 2002 р. найстаріший в Україні художній навчальний заклад, який веде свій родовід від Харківської рисувальної школи М. Раєвської-Іванової, перейменовано на Харківську державну академію дизайну та мистецтва. Трохи раніше Київський художньо-промисловий технікум, який так само походить від найстарішої в Києві рисувальної школи М. Мурашка, реорганізовано на Київський державний інститут декоративно-прикладного мистецтва та дизайну ім. М. Бойчука. Кількість дизайнерських журналів сьогодні перевищує кількість мистецьких часописів, вищі навчальні заклади випускають нині дизайнерів більше, ніж художників. Тож і не дивно, що дизайн його адепти тепер сприймають як своєрідну новітню оболонку для решти різновидів візуального мистецтва.

Цікаво, що до 60-х рр. вітчизняні словники взагалі не містили визначення понять "дизайн" або "технічна естетика". Саме впродовж 60-х рр. у вітчизняному мистецтвознавстві з'являється усвідомлення специфічності, навіть окремішності цих галузей художньої діяльності. Одночасно починаються спроби переосмислити у категоріях дизайну всю історію світового мистецтва. Тоді це було співзвучно часові, адже після довгого періоду "прикрашальництва" утверджувалося розуміння краси функціональної форми, внутрішніх естетичних властивостей матеріалу — його природної форми, текстури, фактури тощо. Українською мовою виходять популярні книжки про дизайн, а шостий том "Історії українського мистецтва" (1968) містить уже короткий розділ З. Фогеля та Б. Лобановського про технічну естетику.

Цілком зрозумілим є нинішнє прагнення представників нової спеціальності, що виділилася зі сфери декоративно-прикладного мистецтва (як століття раніше вітчизняне мистецтвознавство народилось у лоні тодішньої археології), — прагнення вибудувати власне генеалогічне древо з якомога глибшим і ширшим корінням. Але для самоідентифікації з попередниками адептам дизайну (технічної естетики) необхідно було передусім визначити власний предмет і межі, що відділяють його від найближчих суміжних галузей — архітектури та декоративного й ужиткового мистецтва. Слід визнати, що й досі це завдання до кінця не виконане.

У чому ж полягають труднощі з визначенням предмета дизайну та його меж? У першу чергу, з надзвичайно динамічним характером цієї галузі, яка швидко поширюється та змінюється разом із промисловим виробництвом, що покликало її до життя. Ідеологи нової динамічної спеціальності претендують на утвердження універсальності дизайну як супердисципліни — проектної

культури людства, складовими якої є архітектура, декоративно-прикладне мистецтво, творення засобів транспорту, знарядь праці, побутових речей, іграшок тощо.

За такого підходу, природно, наголошується на спільності всіх цих галузей діяльності, зокрема на органічній єдності функціонального й естетичного, проте нехтується специфіка кожної галузі. Звичайно, сучасна споруда може бути запроектована дизайнерськими методами, бути не стільки архітектурою, скільки комбінаторикою. Центральний міський майдан може змінюватися зі зміною кожного політичного режиму, подібно до театральних декорацій з їхніми бутафорними тріумфальними арками і статуями, що легко переносяться з місця на місце, як це на диво решті світу практикується в Києві.

Напевно, в окремих видах традиційного народного мистецтва наявні ознаки "проективної культури". Це, наприклад, ескіз-картон у килимарстві, зразок у сучасному селянському ткацтві, який може випозичатися за певну винагороду (зародження своєрідного, теж "народного" авторського права). Існують і схожі на музичні ноти записи-алгоритми послідовності роботи підніжками ткацького верстату, що дають той або інший характер переплетень основи та поробку. Застосовуються шаблони для виготовлення бляшаних оздоб водостоків і архітектурних деталей, моделі або форми у кераміці та відливництві. Зрештою, можна вважати дизайном дерев'яне чи металеве кліше, з якого відтискують графічний відбиток. І межа між поняттями "проект", "модель", "шаблон" і похідними та подібними є достатньо умовною та нетривкою.

До того ж наш термін "дизайн" буде постійно співвідноситися зі своїм англомовним полісемантичним етимоном,

Ю. Бородай. "Квітковий настрій" (права частина диптиха). Мідь, емаль, скло. Київ. 2007.

Ослін із гнутого дерева. Чорнобильський район. Середина XX ст. Збірка Міністерства в справах надзвичайних ситуацій. Фото В. Павлуня. 2007 р.

а це слово, як відомо, означає "начерк", "ескіз", "план", "проект", "скетч", "візерунок", "намір" і "замір", "мету", "призначення" тощо.

Тобто підстав для обґрунтування "дизайну без берегів" завжди вистачатиме. Проте динамізм нашого часу аж

ніяк не зобов'язує руйнувати актуальні культурні аксіоми, що архітектура — це завжди унікальність, дві однакові споруди — річ небажана, що кілька естампів, відтиснутих автором з однієї дошки, можуть мати відмінності, натомість усі екземпляри книги, автомобіля чи будь-якого іншого промислового предмета однієї серії в ідеалі мають бути абсолютно ідентичними.

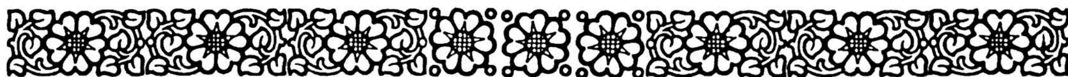
Справді, дизайн, або проект, роблять і дизайнер, і декоратор, прикладник, авіаконструктор, архітектор і т. д. Проте в кожного з них своє завдання, своя специфіка, своя поетика, які довго ще залишатимуться особливими. Не варто забувати про пріоритет функціональності для дизайнера. Хоча він і може виконувати певні унікальні завдання (наприклад, естетичне вирішення конкретного набору інструментів, окремого приміщення чи виробничого вузла), проте передусім дизайнер працює для промислового відтворення великими серіями, всі примірники якої не повинні мати відхилень від проекту чи, власне, дизайну. Для цього у розпорядженні дизайнера теж є унікальні, відсутні у його колег архітекторів і декораторів, оформителів, прикладників, засоби естетичного вираження, що випливають саме з машинного виробництва: стерильність і прецизія, або точність математично вивірених форм, рівномірність фарбування, тонування, офактурення великих за площею поверхонь, для чого необхідні високотехнічні пристосування, принципова неможливість ручного завершення відформованого виробу, як це практикується у скульптурі й ужитковому мистецтві.

Сфера сучасного дизайну стає дедалі ширшою, проте у нього був і залишається свій особливий предмет, так само як і у старших за віком суміжних галузей діяльності — від архітектури й декоративно-прикладного та театрально-декораційного, книжкового та інших видів мистецтва до конструювання спеціалізованих засобів виробництва. І у кожній із них творення матеріального середовища, функціонального й естетичного, диференційоване як у навчанні, так і на практиці.

У цьому плані нас не має вводити в оману прагнення сучасного дизайнера наблизитись у формуванні матеріального середовища до теплої рукотворності традиційного мистецтва, неповторність якого приваблює правдивістю, душевністю, екологічним і навіть етичним ставленням майстра до речовини, з якої він робить свій виріб. Адже подолання дихотомії між культурою та цивілізацією так прагнуть естетично чутливі душі, втомлені від новітньої краси штучного середовища, що відповідає радше математично-машинним, ніж інтуїтивно-органічним композиційним принципам, і поглиблює відчуження людини від природи.

Саме народне мистецтво дає урок естетичного освоєння світу в процесі не тільки споглядання, а й творчої праці. Саме фольклор є прикладом участі всього соціуму в творенні та споживанні мистецьких явищ.

Ця мета в ідеалі стоїть і перед сучасним дизайном, але його початки, як історично зумовленої сфери художньої діяльності в історії українського мистецтва, мають хронологічно локалізуватися не раніше кінця XIX ст. — періоду формування масового машинного виробництва й усвідомлення його нових естетичних можливостей, принципово відмінних від поетики мануфактурного виготовлення, що розвивалось у річищі, сформованому ще середньовічною традицією.



Розділ 6 АРХІТЕКТУРА

Львів. Будинок 1909 р. Архітектор В. Подгородецький, скульптор П. Війтович.

6.1. Містобудівні теорії і розвиток архітектури XX століття

Для архітектури XX століття — це час найвищих мистецьких злетів і падінь, бо саме тоді сформувалося сучасне архітектурне обличчя наших міст і селищ. Динаміка розвитку вітчизняного зодчества і зміна цільових напрямів дуже цікаві — адже Україна зазнала нечуваних руйнацій під час двох світових воєн і громадянської війни, проте кожного разу країна знову і знову відроджувалася з руїн, забудовувалися міста, стрімкими темпами розвивалися техніка і технологія будівництва, з'являлися нові конструктивні системи, які впливали і впливають на формотворення архітектури, збагачують творчий арсенал зодчих.

Архітектура XX ст. починалася за існування ринкових капіталістичних суспільно-економічних відносин і приватної власності на землю. Жовтневий переворот ліквідував цю власність, а в кінці століття після здобуття Україною незалежності ринкові відносини та приватна власність на землю знову повертаються. Знову утверджуються капіталістичні відносини, ілюструючи не лише позитивні, а й негативні свої риси.

На початку XX ст. в Україні бурхливо розвивалася промисловість і, як наслідок, стрімко зростали українські міста, особливо Київ, Харків, Житомир, Одеса, Катеринослав, Львів, Чернівці. Життя ставило перед архітекторами все нові й нові завдання: треба було будувати заводи та фабрики, театри, готелі, біржі, торговельні пасажі й криті ринки, багатоповерхові прибуткові будинки. Нові міста виникали на Півдні й Сході України при великих промислових гігантах і шахтах. Саме з таких робітничих селищ при металургійних заводах виникла Юзівка — сучасний Донецьк і Кам'янське — сучасний Дніпродзержинськ, назви перших шахт носять Горлівка, Макіївка і багато інших міст Донбасу. Наприкінці XIX — на початку XX ст. Україну вкрила сітка залізниць, через річки були зведені багатопрогонні металеві, а потім і залізобетонні мости, які втілювали у собі не лише найпередовіші технічні і технологічні новації, а й нове естетичне мислення.

Архітектурі початку XX ст. притаманне співіснування різних стилістичних напрямів — неокласики, необароко, неоренесансу, неоготики та інших, об'єднаних однією назвою — "історизм". Найчастіше архітектор обирав певний історичний прототип і, орієнтуючись на нього, проектував свою нову споруду. Коли ж зодчий при створенні нової споруди використовував одразу кілька різних стилів і зразків, на

фасаді можна спостерігати еклектичну мішанину стилів. Архітектурі початку століття властиві й плідні пошуки нового українського стилю і вишуканого модерну, який намагався естетично осмислити пластику фасадів та внутрішній простір, не використовуючи для оздоблення споруд традиційні неостилі. В Україні архітектурний модерн полишив прекрасні високохудожні зразки.

Жовтневий переворот і соціальна демагогія про світле комуністичне майбуття спонукали зодчих, особливо молодих, сповнених революційної романтики, до пошуків нових, незнаних досі типів споруд, нових форм організації життя і побуту — "Нове життя нового прагне слова", як сказав про цей час Максим Рильський. Це будинки-комуни, фабрики-кухні, робітничі клуби і палаци культури. Стилістика цих споруд зазвичай зорієнтована на "сучасну" архітектуру — конструктивізм і пошуки національно своєрідних рис. Зодчі старшого покоління продовжували працювати у традиційних, перевірених часом формах, передусім у неокласиці. Двадцяті роки полишили на теренах України великий комплекс Дніпрогесу, шедевр новітньої естетики спрямованого в майбутнє конструктивізму — харківський Держпром і соцмісто Новий Харків, де засобами архітектурної творчості втілено в життя принадні ідеї "світлого комуністичного майбутнього" з повним усуспільненням побуту, з "кабінами для спання" замість зручних квартир та ізоляцією дітей "від буржуазного впливу сім'ї при її відмиранні" в школах-інтернатах. Пошуки нового українського стилю прекрасно репрезентують архітектурний комплекс Київської сільськогосподарської академії в Голосієві та Київський залізничний вокзал, а класицистичний напрям — це передусім Третя зразкова поліклініка в Харкові та Гірничий інститут у Кривому Розі.

Майже за кожним творчим напрямом стояло певне творче угруповання. Ці об'єднання вели між собою безкомпромісну боротьбу, звинувачуючи одне одного "в контрреволюції" та "зраді інтересів пролетаріату". Таке становище не задовольняло партійно-державні структури, і на початку 30-х рр. всім творчим угрупованням директивним рішенням було рекомендовано організувати єдину підконтрольну партії та уряду творчу організацію — Спілку архітекторів і винайдено штучний творчий метод — "соціалістичний реалізм". Було настійно рекомендовано орієнтуватись у творчості лише на класичні зразки. Аналогічна ситуація з орієнтацією мистецтва на імперську класику притаманна й іншим тоталітарним режимам — фашизму Муссоліні в Італії та націонал-соціалізму Гітлера у Німеччині. Така творча спрямованість властива архітектурі України як 30-х, так і 50-х рр., однак ці два періоди різняться нормативною базою, насамперед у плануванні квартир, дошкільних дитячих закладів, кінотеатрів та інших значних громадських споруд.

Для 30-х рр. характерний так званий "будинок спеціаліста", що за плануванням нагадує прибутковий будинок дожовтневих часів з парадними і чорними сходами, обов'язковою кімнатою хатньої робітниці. Такі житлові будинки зводилися не лише в Києві та Харкові, а й в інших містах. Саме тоді, в час появи звукового кіно, з'явилися великі одно-, дво- і тризальні кінотеатри. Цікаво, що за плануванням вони були близькі до театральних споруд — з обов'язковими гардеробами, буфетами, читальними залами, що ускладнювало їх планування і робило досить незручними в експлуатації. В цей час значна увага приділялася будівництву шкіл і дошкільних дитячих закладів з використанням типових проектів, спорудженню стадіонів і великих

адміністративних споруд. Це будинки Донбасенерго в Горлівці, трест "Харчосмак" у Вінниці й сучасні споруди Верховної Ради, Кабінету Міністрів та резиденції Адміністрації Президента в Києві.

У повоєнний час архітектори підняли з руїн і попелу Севастополь і Тернопіль, було відбудовано центри Києва, Дніпропетровська, Запоріжжя, Донецька, Херсона, на карті України з'явилися нові міста: Нова Каховка, Марганець, Щастя, Зеленодольськ і десятки невеликих містечок і селищ при великих промислових підприємствах. Значний вплив на архітектурну творчість мав конкурс на проект відбудови Хрещатика в Києві. У стислі строки було розроблено або скориговано генплани міст України, розроблено проекти відбудови площ і центральних магістралей, де споруджувалися багатоповерхові житлові будинки і громадські споруди. У містах, розташованих біля річок (Дніпропетровськ, Чернігів, Кременчук), прибережні території звільнилися від дрібних підприємств і складів, були впорядковані набережні, що забезпечило городянам зручний доступ до водних просторів. У Донецьку, Кривому Розі й Тернополі створено великі водоймища. Вперше увага стала приділятися реконструкції не лише великих, а й малих і середніх міст. Прикладом може бути створений в цей час центр і міська площа у Переяславі-Хмельницькому.

Житлові й громадські споруди, що будувалися на площах і головних вулицях, зводилися тільки за спеціально розробленими проектами. Для декорування фасадів зодчі використовували переважно класичні архітектурні форми (Запоріжжя, Одеса, Херсон, Миколаїв), а в містах, де ще подекуди збереглися пам'ятки зодчества XVII—XVIII ст. (Київ, Полтава, Чернігів, Суми), класика збагачувалася елементами української барокової архітектури у вигляді багатопрофільних карнизів, декоративних фронтонів і порталів, колонад і аркад. Однак слід зауважити, що зазвичай цей декор був занадто перевантаженим і надавав спорудам архаїчних рис, стримувалися пошуки нових форм естетичної виразності.

У повоєнне десятиріччя з'явилися нові типи громадських споруд, які стали звичними у 80—90-ті рр. — це перший кіноконцертний зал у Запоріжжі, криті спортивні зали у Донецьку та Харкові, будинки техніки в Луганську та в інших містах Донбасу.

В середині 50-х рр. директивними постановами знову було змінено стилістичну спрямованість вітчизняного зодчества на тотальну індустріалізацію будівництва, і десять років (1955—1965) відбувалася повна його індустріалізація. Це була ера примітивних "хрущоб", коли всі міста і робітничі селища України забудовувалися лише двома типами п'ятиповерхових чотирьохсекційних панельних будівель і одним типом цегляного п'ятиповерхового будинку з убогим плануванням. Лише після 1965 р. врешті-решт архітекторам було дозволено проектувати і будувати спочатку дев'яти-, а потім і 12—16-поверхові житлові будинки з покращеним плануванням, а також оригінальні громадські споруди. Серед кращих забудов періоду 70—90-х рр. можна назвати житловий район Перемога в Дніпропетровську, палац "Україна" в Києві, комплекси музейних споруд у Києві та Краснодоні, палаци одруження в Києві, Чернігові та Луцьку, цілу низку бібліотечних споруд у Запоріжжі, Житомирі та Луцьку, автовокзали в Дніпропетровську та Луганську, річковий вокзал у Дніпропетровську. Серед архітектурно-довершених промислових комплексів на першому місті стоїть Ладиженська ГРЕС. Од-

нак найбільш характерною рисою цього періоду є спорудження театрів — двох оперних у Дніпропетровську та Харкові, п'ятнадцяти музично-драматичних і одного лялькового. Саме театральні споруди суттєво збагатили архітектурне обличчя центрів українських міст.

Зі здобуттям Україною незалежності з'явилися нові типи житлових, громадських, промислових і транспортних споруд, які відповідають статусу суверенної держави. Це передусім транспортні переходи через державні кордони, митниці, свій, один з найкращих у Європі, Монетний двір, нові банки й офісні будівлі. У різних регіонах держави споруджено понад 2000 православних церков, молитовних будинків, мечетей. Найрозповсюдженішим типом житла став позаміський котедж. В історичних центрах міст замість зруйнованих пам'яток архітектури і добротних житлових будинків кінця XIX — початку XX ст. споруджуються сумнівних художніх якостей житлові комерційні з квартирами на двох рівнях площею 700—1200 м^2. У типології такого житла відбулися істотні зміни — обов'язковими приміщеннями сучасних багачів стали гардеробні й сервіровочні кімнати, камінні зали, басейни, сауни та інші, ще донедавна не потрібні й не знані приміщення.

Які ж стилістичні напрями властиві архітектурі сучасності? Це знову, як на початку XX ст., наслідування майже всіх неостилів і не кращих зарубіжних прототипів на догоду замовникові. З'явилися громадські споруди, архітектуру яких формують скляні вітражі, що їх в Європі вже давно не будують. Апофеозом падіння архітектурної майстерності є реконструйований майдан Незалежності в Києві, де на місці власне майдану споруджено щось на зразок теплиці, недоречну скляну напівсферу і так звані "Печерські ворота" як п'єдестал під скульптурну постать покровителя Києва архангела Михаїла. Практично немає місця для новорічної міської ялинки і масових зібрань киян. Постає закономірне питання: чи з'являться в незалежній Україні національно своєрідні, художньо довершені й технічно досконалі споруди, котрі могли б стати символом розквіту мистецтва нашої держави? На жаль, на початку XXI ст. таких споруд немає, бо ще не народилися сучасні українські Антоніо Гауді, Кензо Танге, Оскар Німеєр, Френк Ллойд Райт. Такі знакові мистецькі постаті можуть з'явитися лише тоді, коли їх покличе до життя цивілізований меценат. Але з меценатами у нас ще сутужно. Не народилися ще нові цивілізовані Терещенки, Тарнавські, Дегтярьови, Ханенки... Тільки доброчинність цивілізованих меценатів у поєднанні з талантом митців може принести бажані результати, а нерозкритих талантів в Україні завжди було багато.

6.2. Архітектура порубіжжя XIX і XX століть

6.2.1. Основні засади розвитку архітектури

Одним з найяскравіших періодів у розвитку архітектури України був початок XX ст., коли на засадах ринкової системи розвивалася промисловість, формувалися нові оригінальні типи споруд, стрімко народжувались і згасали нові стилі, швидко змінювалися художні смаки та уподобання суспільства, разом із зодчими працювали художники, скульптори, а також талановиті інженери, було винайдено нові конструктивні системи й нові будівельні матеріали,

Київ. Архітектурний ансамбль вулиці Миколаївської (нині — В. Городецького). Забудова початку XX ст. Архітектори В. Городецький, Е. Брадтман, П. Шлейфер. Фото 1907 р.

які збагачували можливості формотворення, робили палітру архітекторів напрочуд різноманітною. Зодчі мали змогу творчо осмислити новітні конструкції, пластичні й конструктивні можливості матеріалу майбутнього — залізобетону. В цей період інтенсивно формувалася забудова більшості міст України, їх центральних магістралей і площ, засновувалися нові міста і робітничі селища.

Умови приватної власності на землю залишалися основною перепоною у здійсненні значних містобудівних перетворень та створенні ансамблевої забудови, і це скоріше виняток, ніж правило, а розроблені генплани майже завжди лишалися нездійсненими.

До числа реалізованих пропозицій початку століття у Києві належить розпланування приватної садиби Ф. Мерінга. У Львові це забудова кількох центральних вулиць, де сформовано ансамблеві комплекси. Це проспект Свободи, бульвар Т. Шевченка, вулиця Валова. Помітні містобудівні заходи здійснено в центрі Чернівців.

У таких доволі складних умовах ціла плеяда талановитих архітекторів різних реґіонів України створювала своєрідну та естетично довершену забудову центрів Харкова, Одеси, Катеринослава, Полтави, Сум.

6.2.2. Містобудування

Бурхливий розвиток залізорудної промисловості в районах Донбасу та Придніпров'я сприяв як інтенсивному розвиткові історичних, так і заснуванню нових міст і робітничих селищ при промислових підприємствах.

Львів. Будинок пожежної частини. 1901 р. Архітектор І. Брунек.

За період від 1861 до 1900 р. населення міст України зросло на півмільйона жителів — значна на той час кількість. У чотирьох містах — Києві (248 тис. жителів), Харкові (174 тис.), Одесі (494 тис.), Катеринославі (113 тис. жителів) — зосередилося 35 % усього міського населення України. У Києві чисельність населення стрімко збільшувалась починаючи з 1870 р. і в 1913 р. досягла 505 тис. жителів. Місто розвивалося з урахуванням економічних, природних і технічних чинників. Містотворенню суттєво сприяли лінії зовнішнього (залізниця) і внутрішнього (трамвай) транспорту, які прокладалися з урахуванням рельєфу місцевості (долина р. Либідь, Хрещатий Яр та ін.). Вони значною мірою визначали характер розміщення забудови і зростання території міста. Уздовж цих ліній формувалися головні архітектурні ансамблі й комплекси. Розвиток міського рельсового транспорту — конки, а потім першого в Російській імперії трамвая (1893) сприяв розвиткові не тільки міського центру, а й передмість Києва — Передмістної слобідки, Пущі-Водиці, Святошина. У 1915 р. довжина ліній трамвая досягла 172 км.

Значним містобудівним заходом у Києві на межі XIX ст. було розпланування садиби професора Київського університету імені Св. Володимира Ф. Мерінга з розбивкою в центрі міста нової сітки вулиць — Миколаївської (нині — Городецького), Мерінговської (нині — Заньковецької), Ольгинської і створенням площі перед новим Театром Соловцова (нині — Національний академічний драматичний театр імені І. Франка).

Найінтенсивніше розвивалася Одеса, заснована 1794 р., яка забудовувалася за заздалегідь розробленим інженером Ф. Деволаном планом як місто-порт і

фортеця на Чорному морі. На початку століття почалася забудова території міста вздовж моря, спорудження фешенебельних дач — так виникла сітка вулиць в районі Аркадії і фонтанів, а також на Лузанівці та біля Куяльницького лиману.

Радіальна схема вулиць з одним загальноміським центром на Університетській гірці зумовила містобудівний розвиток Харкова. На початку XX ст., у зв'язку з розміщенням у місті великої кількості промислових підприємств, будівництвом нової залізниці, адміністративних установ, торговельних і навчальних закладів, населення Харкова почало інтенсивно зростати і в 1910 р. становило майже 540 тис. жителів. Саме тому генплани, що їх періодично створювали, одразу устарівали, і тільки генплан 1895 р. (архіт. Б. Михальський, П. Стрижевський, М. Шевцов) мав реальний вплив не лише на територіальний розвиток міста, а й на формування архітектурного обличчя його вулиць і площ.

Інтенсивний розвиток Катеринослава почався у 1873 р., коли нова залізниця зв'язала його із Донбасом і Криворіжжям. Якщо в 1900 р. населення міста становило 113 тис., то завдяки будівництву гігантів промисловості — металургійного, трубопрокатного, машинобудівного заводів — воно зросло у 1912 р. в чотири рази і становило 455 тис. осіб.

Будівництво залізниць і центрального вокзалу (1904, архіт. В. Садловський) перетворило Львів на важливий транспортний вузол, зв'язаний через Краків і Відень із Західною Європою, через Чернівці — з Балканами, через Карпати — з Угорщиною, через Тернопіль і Броди — з Росією. Якщо на початку XIX ст. територіальний розвиток Львова здійснювався вздовж шосейних доріг, то з 60-х рр. важливим містоформувальним чинником стає траса залізниці, яка широким півколом обігнула пагорби Подільської височини. Швидка забудова в західному та східному напрямках зумовлювалася розташуванням центрального вокзалу і залізничної станції "Підзамче". Поблизу вокзалів споруджуються промислові підприємства, виникають робітничі квартали і селища. Освоєнню нових районів сприяло прокладання в 1879 р. ліній кінного, а з 1894 р. — електричного трамвая. Довжина трамвайних колій, що перетиналися в центрі міста, у 1914 р. складала 24,4 км. Під впливом практики створення передмість-садів, що зародилися в Англії на межі XIX і XX ст., виникають райони на найсприятливіших для проживання південних та південно-східних околицях міста. До них належить Новий Світ, Софієчка, Новий Львів, так звані Професорська та Кривченська колонії. Важливе місце в містобудівній історії Львова кінця XIX — початку XX ст. посіло властиве всім великим містам формування нового загальноміського центру. Найзначнішою містобудівельною акцією стало здійснення у 1905 р. за проектом Львівського політехнічного товариства взяття у колектор р. Полтви і створення вздовж її річища нової парадної магістралі — широких озеленених проспектів, які об'єднали в єдиний архітектурний ансамбль площі Театральну, А. Міцкевича, Галицьку, Бернардинську та Академічну. Показником зростання міста було збільшення кількості мурованих споруд від 2,5 тис. у середині XIX ст. до 5,4 тис. у 1910 р.

Великим адміністративним і культурним центром Волині став Житомир, населення якого у 1914 р. становило понад 87 тис. жителів. Тут, як і у Києві, важливим містоформувальним чинни-

ком став трамвай (третій в Російській імперії), який було прокладено від залізничного вокзалу через центр міста. В центральній частині Житомира зводяться багатоповерхові будинки, банк, новий театр, упорядковуються і озеленяються схили вздовж р. Тетерів.

У зв'язку з будівництвом у Юзівці Новоросійським товариством металургійного заводу і першої доменної печі при ньому було побудовано колонію Новий Світ. Її було розплановано у вигляді регулярного міста-саду з впорядкуванням і озелененням території та електричним освітленням. У котеджах жили інженери і майстри, котрі приїхали з Великої Британії. Селища для робітників з глузливими назвами "Собачіївка", "Злодіївка", "Шанхай" не мали елементарних зручностей [1].

Бурхливий розвиток металургійної промисловості та залізничного транспорту вимагав спорудження таких складних споруд, як шляхопроводи і мости через річки. В результаті виникла ціла галузь інженерної справи — проектування і спорудження різних за конструктивною схемою металевих, а з початку XX ст. і залізобетонних мостів — аркових, балкових, висячих (в тому числі вантових), рамних, консольних і комбінованих. У розвитку мостобудування велике значення мали теоретичні праці й проекти мостів М. Белелюбського, Д. Журавського, Л. Ніколаї, Є. Патона, Г. Передерія, Л. Проскурякова, М. Стрєлецького, О. Струве, Ф. Ясинського та ін.

6.2.3. Архітектура промислових споруд

У великих містах України промислові підприємства звичайно будувалися на околицях, що пояснювалося меншою вартістю земельних ділянок і зручним зв'язком із транспортними магістралями. Промислові території поступово оточували місто, значна ж частина підприємств через подальшу забудову з часом опинилася в його центрі.

Особливістю початку XX ст. є зміни не лише в розміщенні, а й у структурі промисловості. Якщо в другій половині XIX ст. в Україні інтенсивно розвивалася переважно харчова промисловість (цукрова, борошномельна, винокуріння), то вже на початку XX ст. ці галузі відігравали другорядну роль і промислові центри перемістилися у східні райони, багаті на вугілля та залізну руду, — на Донбас і Подніпров'я. Саме тут концентрувалися нові галузі промисловості — вугільна, металургійна, машинобудівна, які 1913 р. складали понад половину виробництва колишньої Російської імперії.

У проектуванні металургійних заводів провідну роль відіграли визначні вітчизняні вчені А. Менібус, І. Тіме, інженери П. Рубін, В. Іжевський, брати Ю. та О. Горяйнови, металурги М. Курако, М. Луговцев. Вони розробляли нові технологічні процеси металургійних заводів і найбільших у тогочасній Європі доменних печей. Перша доменна піч була побудована в Юзівці 1871 р. Запущено домни Олександрівського заводу в Катеринославі (1889 і 1894), Дружківці (1894), Єнакієвому (1909), Керчі, Маріуполі, Краматорську, Кадіївці (усі — 1899—1905).

У кінці XX ст. інженери і архітектори перейшли від мурованих несучих конструкцій до клепаних металевих, що викликало появу новітніх архітектурно-конструктивних форм, які прокладали шляхи до нової промислової архітектури. Металевий каркас багато-

[1] *Станиславский А.И.* Планировка и застройка городов Украины. — Киев, 1971. — С. 266.

прогонних цехів став основою при спорудженні промислових підприємств. Цехи почали різко збільшуватись за площею, було розроблено різні типи металевих ферм (трикутні, полігональні, з паралельними поясами, сегментні), для освітлення цехів природним світлом запропоновано більше світлових і aераційних ліхтарів найрізноманітніших форм і конструкцій — трикутні, прямокутні, зубчасті (шедові), трапецієподібні, пилкоподібні та ін.

Функціональною досконалістю компонування позначені монтажно-збірні цехи машинобудівного заводу в Олександрівську (нині — Запоріжжя), побудовані в 1915 р. за проектом відомого знавця промислового зодчества професора Л. Серка. Їхньою особливістю є розробка стандартних секцій поперечних профілів прогонами 12 і 24 м.

Наприкінці XIX — на початку XX ст. у зв'язку із розвитком морської торгівлі, торговельного та військового флоту в Україні інтенсивно розвивається суднобудування, центрами якого стають Миколаїв, Одеса, Севастополь, Київ.

Перехід на електричне силове обладнання на початку XX ст. викликав необхідність у спорудженні електромеханічних заводів і окремих цехів. Одним з найбільших підприємств цього профілю став Харківський електромеханічний завод (ХЕМЗ), для якого в 1915—1916 рр. на території, що перевищувала 20 га, було побудовано нові корпуси.

На початку століття бурхливо розвивалася будівельна промисловість. Нова досконаліша технологія впроваджувалась у виробництві цегли, скла і особливо цементу, що все більше перебирав на себе роль провідного будівельного матеріалу.

Значними спорудами харчової промисловості були механічні млини, цукрові, спирто-горілчані та пивоварні заводи. Найбільшими спорудами початку століття були млини: знаменитий київський млин Лазаря Бродського (1904) і одеський "Антар" (1906), який був першою в місті шестиповерховою будівлею з внутрішнім залізобетонним каркасом і силосами.

В Україні на початку XX ст. виникають нові типи споруд харчової і легкої промисловості, які створюються за проектами відомих архітекторів О. Гінзбурга, О. Вербицького, Д. Скоробогатова, О. Багенського, І. Левицького. Так, за проектом О. Гінзбурга було споруджено пивоварний завод у Харкові (1905), спиртогорілчані — в Коломаку (1906) та Бретаніці (1908). За проектами О. Вербицького побудовано комплекс паперової фабрики в Малині (1907), цукровий завод у Верхнячці (1901). Особливо цікавий його проект елеватора в Одеському порту (1903).

Привертає увагу комплекс споруд пожежної частини у Львові (1901, архіт. І. Брунек). Пожежники зайняли наріжну частину кварталу в центрі, що свідчить про значення їхньої служби в житті старовинного міста.

Аналіз промислових комплексів початку XX ст. вказує на значне зростання ролі архітектора в їх створенні. Деякі зодчі повністю присвячують себе промисловій архітектурі.

6.2.4. Архітектура житла

Найбільші зрушення сталися у житловому будівництві. Насамперед йдеться про стислі строки спорудження — житловий будинок будь-якої кубатури зводився всього за два роки: перший рік вимуровували стіни, другий — виконували всі опоряджувальні роботи.

З розвитком водопостачання, каналізації і появою електричних ліфтів на

початку XX ст. стало вигідно будувати великі багатоповерхові будинки на відносно невеликих земельних ділянках. Основою планування прибуткового будинку є секція, що становить сходову клітку, на яку виходить певна кількість квартир. Залежно від цього прибуткові будинки мали найрізноманітніше планування і склад кімнат — від 3 до 12 з кухнями і санітарними вузлами. Планування багатокімнатних квартир мало доволі несхожі рішення, але вони мали спільну схему — через головний передпокій можна було потрапити у вітальню, кабінет, їдальню (перелічені приміщення виходили на чільний фасад). Ця група приміщень через неширокий коридор зв'язувалася зі спальнями, дитячими кімнатами, кухнею та санітарними вузлами, які здебільшого виходили на дворовий фасад і мали свої так звані чорні сходи.

Певні специфічні риси притаманні розвитку планування багатоповерхового житла Львова, де сформувався тип триповерхового секційного будинку, який складався з головного корпусу з великими багатокімнатними квартирами та дворових флігелів, де розміщувалися невеликі квартири або допоміжні приміщення — кухні, санітарні вузли. Планування цих будинків мало змішану секційно-галерейну структуру, бо головний корпус з'єднувався з флігелями за допомогою відкритих сходів.

Ціни на землю в центрах міст швидко зростали. Це зумовило збільшення кількості поверхів від 3—4 наприкінці XIX ст. до 5—6 на початку XX ст. Складне інженерне обладнання поступово перетворювало прибутковий будинок на об'єкт, що потребував великих витрат як на будівництво, так і на експлуатацію. Так, 8—10-поверховий житловий будинок підрядчика Л. Гінзбурга в Києві (1911—1914, архіт. Ф. Троупянський, А. Мінкус) споруджено за 1,5 млн рублів — рівно стільки, скільки коштував славнозвісний оперний театр в Одесі (1887)!

У багатоповерхових прибуткових будинках, що споруджувалися на центральних магістралях великих міст, на першому поверсі розміщувалися магазини, ресторани, перукарні, кравецькі майстерні. Для малозабезпечених квартиронаймачів було запроектовано тип житлового будинку з коридорною системою планування і квартирами, що складалися з однієї чи двох кімнат. До одного з різновидів житла належали готелі й так звані мебльовані кімнати, що також мали коридорне планування. Якщо в середині XIX ст. під готелі пристосовувалися звичайні житлові будинки, то в кінці століття готель вже виділявся в окремий тип житла з розвиненою групою приміщень громадського і побутового обслуговування — ресторанами, пральнями, перукарнями, казино. Номери різної місткості та комфорту розташовувалися обабіч коридору. Готелі завжди мали претензійні назви — "Континенталь" і "Пале-Рояль" у Києві, "Лондонський" і "Бристоль" в Одесі, "Гранд-отель" і "Жорж" у Львові, "Савой" у Вінниці, "Париж" у Крижополі. Найкращі готелі в Україні побудовані за проектами Г. Артинова, Е. Брадтмана, Г. Шлейфера, Л. Владека, А. Краусса та ін.

Окремий різновид житла представляють міські та позаміські вілли і палаци. Наприкінці XIX — на початку XX ст. зміна соціальної структури суспільства визначила велику кількість замовлень саме на таке житло. Проектування садибних будинків було для архітекторів найбільш творчою темою, вільною від певних нормативних обмежень, які з'явилися в цей період.

У Києві за проектами видатних зодчих того часу, прихильників модного

стилю модерн, створені, а точніше, немовби намальовані й виліплені разом із скульпторами, садибні й прибуткові будинки, про архітектуру яких писали журнали, вони ставали знаковими спорудами і не лише у межах міста. Ці архітектурні шедеври спеціально оглядали спеціалісти, про них вже тоді складалися доволі фантастичні легенди і перекази. Зокрема, двоповерховий садибний будинок С. Аршавського по вул. Лютеранській № 23 (1907, архіт. Е. Брадтман) у Києві за розміщення на його фронтоні жіночого скульптурного маскарону називають "Будинком скорботної удови"; прибутковий будинок по вул. Великій Житомирській № 32 (1912, архіт. І. Ледоховський) знаменитий напрочуд красивим декором, але тут площина фасаду не перевантажена, що свідчить про талант і майстерність зодчого.

Цілі вулиці садибних будинків зведено у Харкові: Садово-Куликівська (1911—1912, архіт. В. Величко), Сумська (1912—1914, архіт. А. Горохов). До числа вільно розміщених на ділянці належить садибний будинок на вулиці Мироносицькій (1897, архіт. О. Бекетов) — тепер це Будинок вчених. В основі його архітектурного образу — підкреслена камерність, гармонія пропорцій, насиченість творами декоративно-ужиткового мистецтва.

У Катеринославі майже все житлове будівництво на початку століття зосереджувалося на Катерининському проспекті. Тут будувалися і численні одноповерхові садибні будинки, і невеликі палаци, більшість з яких спроектована міським архітектором Д. Скоробогатовим. Самим значним за розмірами і оригінальністю архітектури (український модерн) став чотириповерховий житловий багатофункціональний будинок В. Хрєнникова, нині готель "Україна" (1909—1913, архіт. П. Фетисов). Тут, крім одно- і двокімнатних квартир, було запроектовано зал для проведення театральних вистав і читання лекцій товариства "Просвіта", а також модні магазини.

Одеса блискавично реагувала на зміни архітектурної моди. В її забудові початку століття можна одночасно зустріти і неокласику, і неоготику, і неоренесанс, і необароко, різні варіації модерну. Серед кращих прибуткових будинків міста того часу можна назвати будинок по вул. Гоголя № 21 у стилі ренесанс (1908—1909, архіт. В. Прохазка), прикладом раціоналістичного модерну стали будинки по вул. Новорибній і Гелевій (1910, архіт. А. Мінкус).

Найзначніші палацові комплекси та вілли були споруджені на Південному березі Криму. Насамперед це царська резиденція в Лівадії — цілий комплекс різних за призначенням і масштабом споруд, які привертають увагу не лише майстерністю зодчого (1910—1911, архіт. М. Краснов), а й гармонійним поєднанням із впорядкованим пейзажним парком. Найекзотичнішою віллою є знамените "Ластівчине гніздо", яке стало своєрідною візитною карткою Кримського півострова (1912, архіт. В. Шервуд). Цей твір — вишукана мистецька репліка на теми мініатюрних середньовічних замків Швейцарії. Прекрасна, сповнена романтики споруда немовби сама приліпилася до скали — настільки органічно вона пов'язана з рельєфом. Дачі й вілли для Криму проектували О. Бекетов і О. Ржепішевський, О. Вербицький і І. Фомін, К. Жуков і Л. Шаповалов.

Деякі дачі та вілли в Криму створювалися за участю їх власників і віддзеркалювали їхні індивідуальні, притаманні лише їм уявлення про комфорт. Тут не можна не згадати дачу А. Чехова в Ялті (1899, архіт. Л. Шаповалов). Конкурсні

проекти вілл давали змогу зодчим реалізувати свою фантазію, яка в містах була обмежена умовами щільної забудови.

Архітектура житла початку XX ст. репрезентує всі його типи: житло для робітників (бараки, казарми), зблоковані квартирні будинки, будинки з дешевими квартирами, прибуткові будинки, міські та позаміські садиби і вілли, дачі, мебльовані кімнати, готелі різного класу. Зодчі розробили типи секцій і прийоми їх компонування на основі розміщення ліфтово-сходових вузлів. У цей час будуються як односекційні (Т-подібні в плані), так і багатосекційні (П-подібні в плані) з курдонером житлові споруди. Склалися основні типи квартир, сформувався принцип їхньої трансформації із застосуванням розсувних перегородок, було розроблено притаманні житлу типи функціональних елементів (входи, еркери, балкони, лоджії, огородження та парапети). Нові завдання й технічні можливості матеріалів і конструкцій значно збагатили палітру зодчих. У надрах старих історичних архітектурних форм народжувалась нова, досі незнана, планувальна структура житла, в якій простежуються паростки раціоналістичної архітектури 20-х рр. XX ст.

6.2.5. Громадські споруди

На початку XX ст. виникають нові типи громадських споруд. Це велетенські торговельні пасажі, іподроми, велотреки, криті ринки, біржі, банки, залізничні вокзали, цирки, кінотеатри, музеї, бібліотеки, спортивні зали тощо.

Скупчення у великих за розмірами промислових, транспортних і торговельних спорудах чималої кількості виробничих засобів, робочої сили, тисяч пасажирів і покупців стимулювало вдосконалення об'ємно-просторових композицій цих споруд, насамперед раціонального перекриття великих прогонів. Це можна було здійснити за рахунок сміливого використання новітніх конструктивних систем, передусім металевих просторових конструкцій різних типів. На рубежі віків у будівництві почали широко застосовувати залізобетон, який згодом призвів до революційних змін в естетиці архітектури.

Один із перших торговельних пасажів було побудовано у 1898—1900 рр. в Одесі на розі вулиць Преображенської та Дерибасівської (архіт. Л. Владек, скульп. Т. Фішель та С. Мільман). Торговельні приміщення згруповані навколо Г-подібного в плані залу, перекритого світловим ліхтарем. Інтер'єри та екстер'єри пасажу декоровано скульптурою і дещо перевантажено ліпними бароковими прикрасами.

Майже в усіх губернських містах України наприкінці XIX — на початку XX ст. було зведено нові театри на основі традиційного осьового планування з послідовним розміщенням касового вестибюля, фойє, яке напівкільцем чи підковою охоплювало зал для глядачів, і сцени з групою обслуговуючих приміщень. У процесі проектування і будівництва театрів у Києві, Одесі, Євпаторії та Сімферополі вдосконалювалося планування залів, замість лож все частіше будували балкони та амфітеатри.

Найпоширенішою видовищною спорудою стає цирк, і стаціонарні цирки зводяться в Києві, Харкові, Херсоні, Одесі та Катеринославі. Планування цирку вже тоді визначалося міжнародним стандартом арени (манеж діаметром 13 м), формувався типовий інтер'єр з багатоярусним амфітеатровим залом і центральною ложею, що знаходиться проти артистичного виходу.

Однак наймасовішим типом видовищних споруд початку століття стає

Київ. Цирк П. Крутикова на вулиці Миколаївській (нині — В. Городецького). 1903 р. Архітектор Е. Брадтман. Зруйнований під час Другої світової війни.

сінематограф, або ілюзіон. Так, у Києві у 1912 р. існувало 57 кінотеатрів, більшість з яких розміщувалась у спеціально пристосованих приміщеннях. Кращим був Кінотеатр Шанцера на Хрещатику, проект якого розробив архітектор В. Риков [2].

У перші десятиліття XX ст. почав формуватися принципово новий тип громадських споруд — народний будинок, або народна аудиторія, який проектувався і споруджувався на кошти різних товариств або й самих робітників, попри пряму протидію державних структур. У створенні народних будинків і робітничих клубів брали участь передові діячі вітчизняної культури. Так, 1901 р. у Полтаві за безпосередньої участі письменників М. Коцюбинського і Панаса Мирного було відкрито Народний будинок імені М. Гоголя (архіт. А. Трембицький). Основним складовим елементом Народного будинку був зал, призначений для зборів, лекцій, спектаклів. Крім того, до складу приміщень входили бібліотека-читальня, книжкова крамниця, приміщення для репетицій хору та духового оркестру. При товариствах тверезості влаштовували ресторани.

У пропаганді культурних надбань велику роль починають відігравати художні та історичні музеї. Це Музей історії і старожитностей в Києві (1904, архіт. П. Бойцов, В. Городецький, скульп. Е. Саля) [3], Історико-археологічний музей у Катеринославі (1903, архіт. Г. Панафутін), музей-панорама в Севастополі (1905, архіт. В. Фельдман, ху-

[2] *Макушенко П.І.* Архітектор Валеріан Микитович Риков. — Київ, 1967. — С. 44.

[3] *Лазаревский А.Л.* К истории будущего Киевского музея // Киевская старина. — 1893. — Т. IX, № 1; Освящение и открытие Киевского художественно-промышленного и научного музея Императора Николая Александровича. — Киев, 1905.

дож. Ф. Рубо). Серед бібліотечних споруд досконалою об'ємно-просторовою організацією вирізняється Громадська бібліотека у Харкові (1901, архіт. О. Бекетов) і публічні бібліотеки у Києві (1911, архіт. Е. Клаве) та Одесі (1907, архіт. Ф. Нештруха). Найбільшою навчальною установою був комплекс Київського політехнічного інституту (1902, архіт. І. Кітнер).

На початку століття склалися типологічні ознаки банків — найпоширеніших і найпрезентабельніших споруд того часу. Центром об'ємно-просторової організації банків є двосвітній операційний зал з галереєю. Найбільше банків було споруджено в Одесі, зокрема Селянський банк (1913, архіт. Ю. Дмитренко), Азово-Донський банк (1913, архіт. А. Мінкус), Друге кредитне товариство (1903, архіт. О. Бернардацці), Бессарабсько-Таврійський банк (1905, архіт. Л. Чернігов), Російсько-Азіатський банк (1911, архіт. С. Гальперсон).

У Києві майже всі банківські споруди зосереджувалися на Хрещатику, серед них Петербурзький обліковий і позичковий банк (1911—1914, архіт. Л. Бенуа), Волго-Камський банк (1912—1914, архіт. П. Андреєв), Російський банк для зовнішньої торгівлі (1913—1915, архіт. Й. Лідваль). Не можна не згадати й будинок Державного банку (нині — Національного банку України) на вулиці Інститутській в Києві (1901—1905, архіт. О. Вербицький і О. Кобелєв, скульп. Е. Саля, Ф. Соколов). Саме він вважається найдосконалішим за планувальною організацією та оздобленням фасадів, адже зовнішній вигляд засобами архітектури мусив символізувати багатство, надійність і непорушність капіталів, які зберігаються за могутніми стінами фінансових бастіонів.

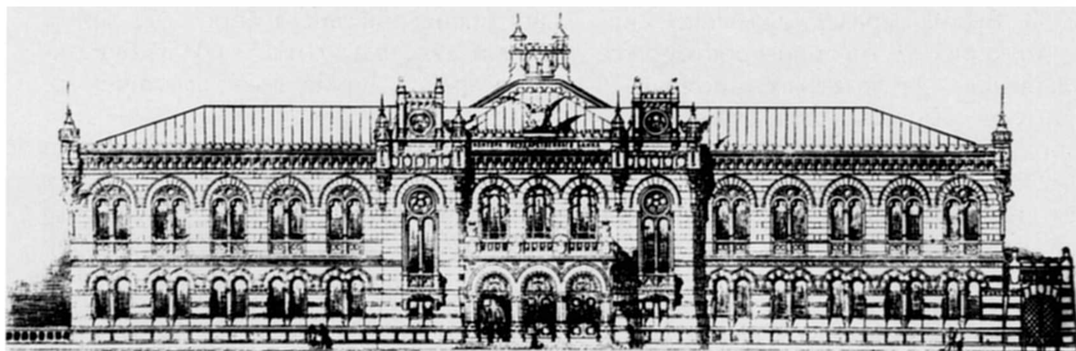
Початок XX ст. позначений розвитком фізичної культури і спорту. Багато спортивних змагань з боротьби, боксу, важкої атлетики, гімнастики відбувалися на аренах цирків. Кінні змагання потребували спеціальних споруд — іподромів, які були споруджені майже в усіх великих містах. Кращим з іподромів був київський, споруджений 1915 р. (архіт. В. Риков, скульп. Ф. Балавенський). У цей час з'явилися відкриті спортивні споруди — футбольні стадіони і тенісні корти. Один зі стадіонів, де відбулися перші міжнародні футбольні матчі, було відкрито 1910 р. у Харкові, перший яхт-клуб побудовано 1913 р. у Києві.

Новим, незнаним досі типом спортивних споруд стали скетинг-ринги — так називали криті ковзанки для фігурного катання. В Одесі 1910 р. уперше для цієї мети споруджено капітальну будівлю (архіт. Ф. Троупянський). В основі планування скетинг-рингів була арена овальної форми, що являла собою двосвітній зал (17 × 38 м) заввишки 11 м з ложами на першому і галереями на другому рівні. Тут передбачалися приміщення для місцевого оркестру, пожежників, для надягання ковзанів і буфету. Це був своєрідний прообраз сучасного палацу спорту.

Таким чином, на початку століття, по суті, виникли майже всі типи громадських споруд, які стали звичними в його кінці.

6.2.6. Стилі та естетична виразність архітектури

Найцікавішими на межі XIX і XX ст. були пошуки естетичної виразності архітектури, її зв'язок з монументальним мистецтвом. Розмаїття стилістичних напрямів можна зрозуміти, визначивши поняття стилю. Стиль в архітектурі — це чітко окреслена суть образної системи, засобів і прийомів художньої виразності, обумовлена єдністю ідейного та



Київ. Будинок Національного банку України. Проект. 1901—1905 рр. Архітектори О. Вербицький, О. Кобелєв.

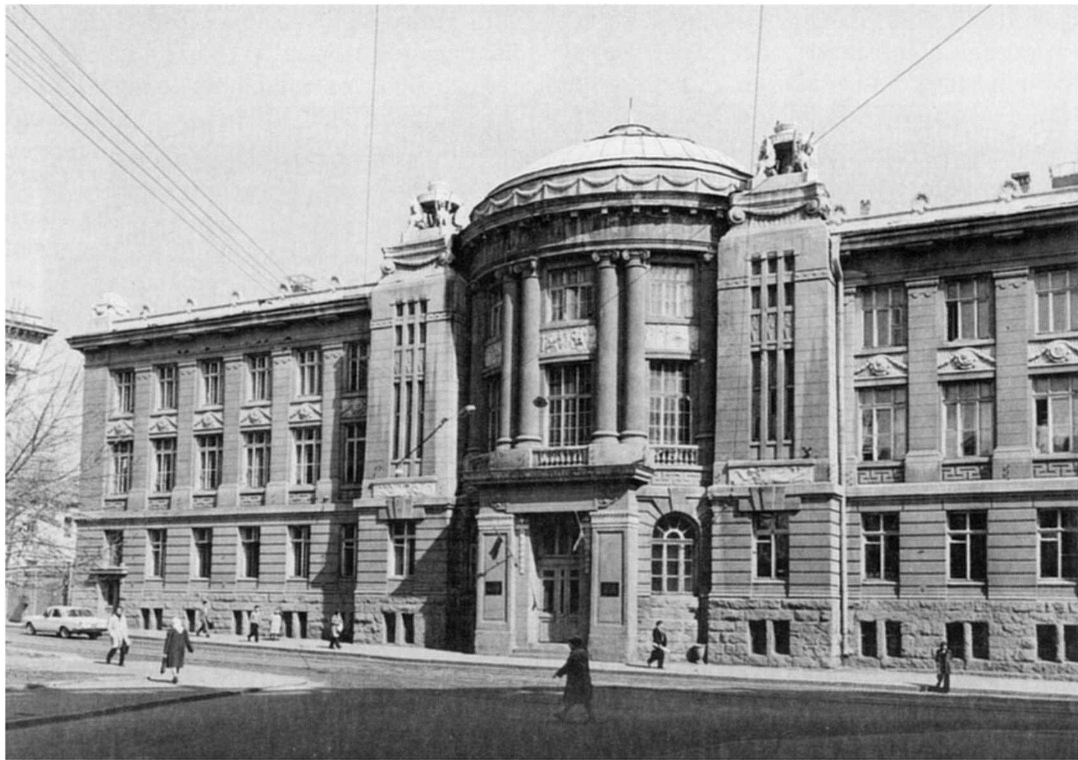
функціонального змісту. В межах того чи іншого стилю існували регіональні школи та угруповання. Ця сторона архітектурної творчості напрочуд складна, тут є багато суперечностей, адже на порубіжжі віків у художньому житті України відбувався швидкий, майже карколомний процес зміни смаків і уподобань, паралельно існували різні творчі напрями, деякі стилі народжувалися і згасали протягом 10 років, полишивши по собі високохудожні твори, що стали помітними явищами вітчизняного мистецтва.

Історизм та еклектизм. На зміну класицизму кінця XVIII — початку XIX ст. прийшов історизм-еклектизм з його свободою вибору стилю залежно від побажань замовника. Це найзагальніше мистецьке явище другої половини XIX — початку XX ст., яке включає майже всі історичні стилі з приставкою нео-: неоренесанс, необароко, неокласицизм, неоготика тощо. Головним кредо представників цього напряму були пошуки правильно обраного прототипу для стилізації та створення нових творів. Головний тезис еклектизму — рівність усіх історичних епох і стилів в архітектурі, всупереч домінуванню класицизму, який був обов'язковим імперським стилем Росії до середини XIX ст.

Класичними зразками історизму є музей Чорноморського флоту в Севастополі, що нагадує невеликий класичний давньогрецький храм (1895, акад. архітектури Я. Кочетков), а також уже згадуваний будинок Національного банку України в Києві, основою стилізації якого є форми італійського палаццо.

Неоренесанс як стилістичний напрям у загальному руслі еклектизму мав популярність у Франції, де він співіснував з формами бароко і навіть рококо й отримав назву французького ренесансу. "Німецький ренесанс" у Німеччині здебільшого поєднувався зі строгою грецькою класикою, а в Англії — з елементами пізньої готики.

В Україні неоренесансна еклектика найповніше проявилась у творчості архітекторів Одеси, де склалася місцева архітектурна школа, до якої належали Ф. Гонсоровський, О. Бернардацці, М. Толвинський, Л. Владек, Г. Дмитренко, В. Прохазка та ін. У 1904—1905 рр. за проектом В. Прохазки в центрі Одеси збудовано місцевий ломбард в монументальних формах італійського ренесансу. В стилі неоренесансу збудовано також Обліковий банк (1906, архіт. Ю. Дмитренко) та Друге кредитне товариство (1903, архіт. О. Бернардацці), а також численні прибуткові житлові будинки, серед яких слід виділити буди-



Харків. Будинок Наукового товариства ім. І.І. Мечникова (нині — медичний університет). 1911 р. Архітектор О. Бекетов.

нок на розі вулиці Гоголя та Сабанєєвського провулку (1908—1909, архіт. В. Прохазка).

У Києві в стилі неоренесансу виконано споруди архітекторів О. Шілле, В. Сичугова, В. Ніколаєва, Г. Шлейфера, В. Рикова. Найвідданішим послідовником цього стилістичного напряму був саме В. Риков. Синтезом архітектури і монументальної скульптури позначені спроектовані ним будинок Товариства сприяння початковій освіті по вул. Бульварно-Кудрявській (1909), лікарня Маріїнської громади сестер-жалібниць Червоного хреста по вулиці Саксаганського (1912—1913), іподром (1915), численні житлові прибуткові будинки.

Неокласицизм як стилістичний напрям набув особливого поширення в Україні у 1910—1915 рр. Найхарактернішою його рисою в той час було уважне і ретельне копіювання архітекторами-неокласиками обраних історичних зразків без жодних істотних змін. Згодом класичні форми в руках зодчого стали лише звичною темою для сміливої імпровізації. Неокласицизм властивий творчості таких архітекторів, як І. Багенський у Львові, О. Красносельський у Катеринославі, О. Бекетов та А. Горохов у Харкові, П. Андреєв, В. Осьмак, О. Кобелєв, П. Альошин у Києві.

Київський архітектор *Петро Альошин* (1881—1961), котрий на початку XX ст. отримав відповідальні замовлення на проектування Ольгінської жіночої гімназії (нині — будинок Сесійного залу, Зоологічного та Геологічного музеїв НАН України) та Педагогічного музею

Київ. Педагогічний музей ім. цісаревича Олексія (нині — Будинок учителя). 1911 р. Архітектор П. Альошин.

ім. цісаревича Олексія (нині — Будинок учителя), змушений був рахуватися з оточенням. Архітектуру Педагогічного музею вирішено на новаторській імпровізації класичної ордерної системи. Напівкруглий у плані античний амфітеатр, вікна декоровані невеликими портиками, плоский руст першого поверху, парадні сходи — все це данина принципам класицизму. Класичні засади, на яких створено споруду, підкреслює фриз з алегоричними скульптурними постатями на тему "Освіта". Цей скульптурний фриз майстерно виконаний за малюнком П. Альошина відомими в свій час скульпторами В. Козловим та І. Дітрихом. Ті самі принципи лягли в основу будівництва Ольгінської жіночої гімназії з тією різницею, що ордер трактовано тут великими масами [4].

У 1904 р. після тривалого будівництва було урочисто освячено один з найвідоміших і найкрасивіших музеїв України — Київський музей старожитностей і мистецтв (нині — Національний музей українського образотворчого мистецтва). Автором і будівничим музею став В. Городецький, а скульптурне оздоблення майстерно виконав київський скульптор, італієць за походженням Е. Саля. Споруда має вишукані пропорції доричного портика, красиво окреслених карнизів, вікон. Саме завдяки творчій співпраці зодчого і скульптора музей став окрасою міста. Це здійснений на практиці синтез двох мис-

[4] *Ясієвич В.Є.* Київський зодчий П.Ф. Альошин. — Київ, 1966. — С. 64.

тецтв. На фронтоні спочатку планувалося розмістити всіх муз з атрибутикою, але врешті-решт закомпонували лише трьох з них. Масштаб і значимість монументальних зображень вдало підкреслюють невеликі рельєфні сцени боротьби греків з кентаврами у Метопах, вони навіяні композиціями афінського Парфенона, а "охороняють" споруду два леви, що розміщені на парадних гранітних сходах.

Неоготика в архітектурі України представлена будинком Нової біржі (нині — філармонія) в Одесі, а також Миколаївським костьолом у Києві, костьолом Єлизавети у Львові та багатьма іншими зразками цього стилю.

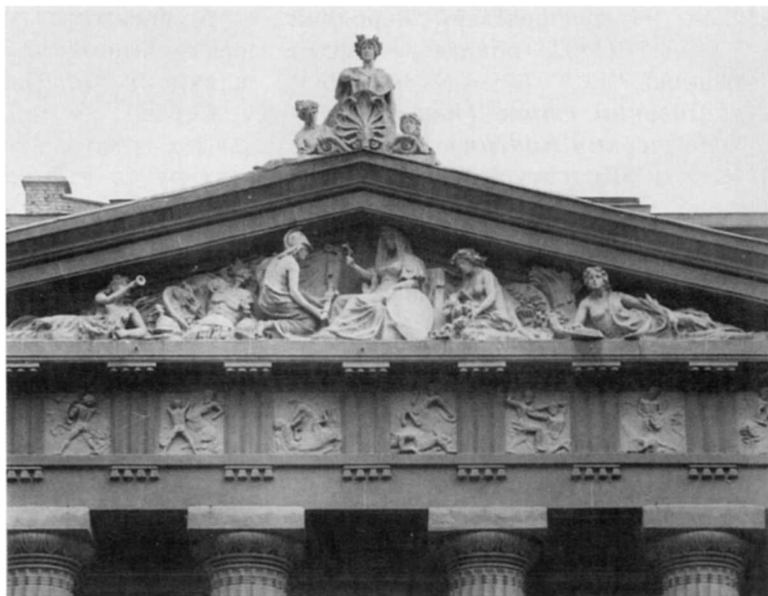
Найважливішою подією в мистецькому житті Одеси стало будівництво Нової біржі. У 1891 р. було оголошено всесвітній конкурс на ескізний проект цієї споруди. Надійшло 30 проектів, найкращим серед яких було визнано проект тоді ще віденського архітектора В. Прохазки, але він не відповідав повною мірою всім вимогам, і проект був ґрунтовно перероблений місцевим архітектором О. Бернардацці, котрий і вважається автором Нової біржі.

У формах неоготики спроектовано і споруджено в 1899—1909 рр. костьол Св. Миколи у Києві (архіт. В. Городецький). Костьол являє собою хрестоподібну в плані тринефну базиліку із розвиненим трансептом, двома високими баштами головного фасаду, невеликою баштою-сигнатуркою над середньохрестям і повністю відтворює об'ємно-планувальну структуру готичних соборів європейського середньовіччя. На відміну від київського костьол Єлизавети у Львові (1903—1907), спроектований архітектором А. Каменобродським, не повторює середньовічні прототипи, а має ускладнену асиметричну об'ємнопросторову композицію з п'ятьма різновеликими вежами, що не властиве цьому типу споруд. До кращих зразків київської неоготики належить зведений в 1912—1914 рр. будинок Товариства швидкої медичної допомоги на вулиці Рейтарській № 25. Автори проекту — архітектори Й. Зекцер і Д. Торов зі знанням справи відтворили на фасадах будинку майже увесь арсенал архітектурних форм, притаманних цьому загадково-прекрасному стилю.

Неороманський стиль. До кращих нечисленних споруд Києва у неороманському стилі можна віднести будинок садибного типу, який належав чиновнику з особливих доручень при Київському генерал-губернаторові М. Ковалевському, в наріжній частині між сучасними вулицями Липською і Пилипа Орлика. Проектуючи цей будинок, архітектор П. Альошин хотів створити житло, яке задовольнило б усі можливі примхи гонорового замовника. Архітектурні форми будинку Ковалевського нагадують середньовічні замки, його фасади оздоблено романською аркатурою вишуканих пропорцій, стіни прорізано вузькими, схожими на бійниці, вікнами, а наріжна частина акцентується приземкуватою баштою. Цікаво, що один з опорних каменів аркатури північного фасаду зодчий прикрасив своїм шаржовим портретом.

У такому ж стилістичному напрямі майстерно стилізовано фасад шестиповерхового житлового будинку на вулиці Великій Житомирській № 8 (1908, архіт. М. Бобрусов). Його напрочуд пластичний фасад обличковано жовтою київською цеглою, що поєднується з бетонними деталями, виконаними за шаблонами зодчого.

Необароко не набуло широкого розповсюдження, адже підкреслено важкуваті форми не відповідали динаміці суспільного життя початку XX ст.



Київ. Музей старожитностей і мистецтв. 1904 р. Архітектор В. Городецький, скульптор Е. Саля. Фронтон головного фасаду. Фото 1911 р.

Неомавританський стиль представлено у Києві караїмською кенасою на вулиці Ярославів Вал (1900, архіт. В. Городецький). Оригінальністю форм і майстерністю прорисовки орнаментальних мотивів споруда нагадує східну казку. У формах неомавританського стилю працював у Криму архітектор Височайшого двору М. Краснов. Він створив палац "Дюльбер" Великого князя Петра Михайловича в Кореїзі (1897), витриманий за висловом автора, у "арабо-сарацинському дусі ", а також мисливський будинок князя Ф. Юсупова у Коккозі (нині — Соколине) у "татарському стилі" (початок XX ст.).

З елементами форм мавританського зодчества зведено споруди різного призначення в Сімферополі, Одесі, Миколаєві, а також численні малі архітектурні форми — фонтани, садові лави, альтанки в парках.

Російський, або російсько-візантійський, стиль виник у загальній системі історизму-еклектизму, хоча був започаткований ще на початку XIX ст. створенням офіційного стилю, що репрезентував найзначніші для Російської імперії ідеї — "православ'я, самодержавності й народності". Суть його полягає в ідейному затвердженні концепції християнства як національної основи імперії і походження російської культури безпосередньо від візантійської. Цей напрям офіційно підтримувався державою і церковними властями і був практично обов'язковим для всіх культових споруд імперії. До найхарактерніших архітектурних творів цього стилістичного напряму належить Володимирський собор у Києві (архіт. В. Шторм, О. Беретті, Р. Бернгард, В. Ніколаєв), Благовіщенський собор у Харкові (архіт. М. Ловцов), церква Олександра Невського в Ялті (архіт. Л. Шаповалов, М. Краснов), Володимирський собор у Севастополі (архіт. Д. Грімм) та десятки інших споруд, зведених в кінці XIX — на початку XX ст.

Цей стилістичний напрям притаманний і прибутковим будинкам — будинок на розі площі Толстого і вулиці Пушкінської (1901), а також громадським

спорудам — Лук'янівський народний дім у Києві (1902, обидва — архіт. М. Артинов).

Український стиль (неоукраїнський, український модерн). Національний стиль в архітектурі України започатковано у 1854—1856 рр., коли на замовлення поміщика, відомого просвітителя і мецената Г. Ґалаґана в його маєтку в с. Лебединцях була споруджена за проектом архітектора Є. Червинського велика хата-мазанка з традиційним для українського народного зодчества плануванням "на дві половини". Різьблений сволок з написом "Дом сей сооружен для оживления предания о жизни предков в памяти потомков" розкриває мету замовника, його бажання збудувати своє житло не в офіційно апробованих формах класицизму, в яких зводилися тоді всі маєтки в Україні, а на засадах традиційного уявлення про кам'яницю козацького полковника.

Ґрунтовніші пошуки національної своєрідності архітектури припадають на початок XX ст. і пов'язані зі спорудженням губернського земського будинку в Полтаві. У 1903 р. було затверджено проект архітектора О. Ширшова, але вирішення фасадів не задовольнило замовника і в тому ж році було оголошено конкурс проектів оздоблення фасаду будівлі. З п'яти представлених проектів відібрали один, розроблений В. Кричевським. Саме за цим проектом і було збудовано славнозвісне Полтавське губернське земство (нині — Полтавський краєзнавчий музей), яке стало своєрідним еталоном новоукраїнського стилю. Високі чотирисхилі, криті полив'яною черепицею дахівки, вікна у формі зрізаної трапеції — характерної для українського народного дерев'яного зодчества, виті колонки, соковиті орнаментальні мотиви — все це дало можливість авторові створити унікальний за своєю художньою виразністю образ [5].

Доцільно згадати також творчість інших архітекторів, які шукали власних шляхів у мистецтві. Це передусім Є. Сердюк, котрий, подібно до Кричевського, ґрунтовно вивчав народну архітектуру та ужиткове мистецтво. Першою його спорудою була школа в Полтаві, потім комплекс селекційної станції у Харкові.

Локальну школу новоукраїнського стилю представляє необароко, підґрунтям якого є стилізація зразків українського мурованого зодчества Наддніпрянщини кінця XVII — середини XVIII ст. (українське бароко). Ця течія представлена насамперед працями Д. Дяченка. Вагомий внесок у розвиток новоукраїнського стилю зробили також К. Жуков і С. Тимошенко, які довгий час плідно працювали у Харкові. Одним із кращих творів цього напряму є Георгіївська церква-мавзолей, побудована в 1910—1914 рр. російським архітектором В. Максимовим в с. Пляшевій на місці Берестецької битви 1651 р., де зазнало поразки військо Богдана Хмельницького. У формах споруди напрочуд вдало синтезовано елементи українського бароко з характерними прийомами модерну.

Своєрідністю позначена чітко окреслена галицька школа новоукраїнського стилю. Над пошуками специфічних для Прикарпаття архітектурних форм найплідніше працювали львівські архітектори І. Левинський, О. Лушпинський, Т. Обмінський, Л. Левинський, батько і син Нагірні. Засновником і палким пропагандистом новоукраїнського стилю був *Іван Левинський* (1854—1919), котрий очолив у Львові архітектурно-будівельну контору. Під його керівництвом було зведено будинок страхового товариства "Дністер" (1907) і бурсу Українсь-

[5] *Чепелик В.В.* Український архітектурний модерн. — Київ, 2000. — С. 374.

Полтава. Будинок Полтавського земства (нині — історико-краєзнавчий музей). 1903—1908 рр. Архітектор В. Кричевський.

кого педагогічного товариства (1908) у Львові, з високими чотирисхилими дахами, з великими виносами карнизів, баштами з шатровим покриттям, фасадами, оздобленими орнаментальними композиціями в дусі народного мистецтва.

Роль Полтавського губернського земства як програмного твору новоукраїнського стилю на теренах Галичини мав відіграти музичний інститут імені М. Лисенка у Львові (1914—1915, архіт. І. Левинський, О. Лушпинський, Л. Левинський). Разом з архітекторами тут працювали відомі львівські художники О. Новаківський, М. Сосенко, скульптор М. Кузневич. Первісний задум зодчих і художників повністю реалізувати не вдалося. Найбільш цікаві інтер'єри концертного та актового залів з монументальними розписами плафонів і стін художника М. Сосенка, де зображені натхненні образи народних музикантів-бандуристів, сопілкарів, лірників, трембітарів та скрипалів. Доповнюють загальний задум зображення Т. Шевченка та М. Лисенка [6].

У новоукраїнському стилі сучасники прагнули не лише копіювати традиційні, хоч і художньо довершені, форми, а й творчо осмислювати їх, що значною мірою залежало від таланту архітектора у відтворенні ідеї національної свідомості, і саме тому форми, притаманні цьому стилістичному напряму, з'являються й у інших стилях.

Неоросійський стиль не слід ототожнювати з російсько-візантійським, який уособлював ідеологічну політику офіційної народності в Російській імпе-

[6] *Трегубова Т.О., Мих В.М.* Львів. — Київ, 1989. — С. 170.

Вінниця. Готель "Савой" (нині — "Україна"). 1914 р. Архітектор Г. Артинов.

рії. Неоросійський стиль грунтується на творчій стилізації форм стародавніх храмів Новгорода і Пскова, а також дерев'яного зодчества північних регіонів Росії. Найталановитішим представником цього напряму є видатний російський архітектор О. Щусєв, котрий полишив по собі найдовершеніші твори цього стилю. Серед робіт Щусєва чільне місце посідає Троїцький собор Почаївської лаври (1905—1912) та Спаська церква (1911—1913) у маєтку Наталіївка на Харківщині.

За проектом відомого російського архітектора В. Покровського та за участю художника М. Реріха у 1903—1906 рр. в с. Пархомівка на Київщині збудовано Покровську церкву. Велика однокупольна тринефна споруда об'єднала в один об'єм високу п'ятиярусну дзвіницю і невелику каплицю-усипальницю, в архітектурних деталях яких поєднані форми романського і псково-візантійського зодчества.

Модерн і раціоналізм в Україні. Історизм та еклектизм як творчі методи були перехідним етапом у пошуках новітніх архітектурних форм, які б повністю відповідали новим, незнаним досі типам споруд. Стилістика нових форм була визначена в різних країнах різними термінами — *модерн, сецесія, арт-нуво, югендстиль*, але всі вони означали відхід від старого і пошуки нового. В Європі новий стиль формувався в середовищі архітекторів і художників-новаторів, котрі об'єдналися в творчі угруповання-сецесіони в Мюнхені (1892, худож.

Київ. Власний прибутковий будинок архітектора В. Городецького на вулиці Банковій. 1904 р.

Ф. Штук), Відні (1897, архіт. О. Вагнер), Берліні (1899, архіт. М. Ліберман), Бельгії (1901, архіт. В. Орта і А. Ван де Вельде). У Росії формування нового стилю пов'язане з іменами архітекторів А. Іванова-Шіца, Ф. Шехтеля та Л. Кекушева, а в Україні палкими прихильниками нового стилістичного напряму стали кияни Е. Брадтман, О. Вербицький, І. Ледоховський та В. Городецький, харків'яни О. Ржепішевський, А. Горохов, одесити Л. Владек, Ф. Троупянський, вінничани М. Ваксман і Г. Артинов. За проектом Артинова було зведено найбільшу споруду Вінниці — готель "Савой".

В основі стилю модерн закладена повна творча свобода в створенні нових форм, звернення до природи — флори та фауни як першоджерела формотворення. Притаманна рослинам криволінійність форм і ліній, наче б то випадкове їх переплетення, мальовничість і вишуканість — все це стає художньою мовою нового стилю, який проіснував з 1898 по 1914 р., полишивши по собі твори найвищого ґатунку.

Найкращим майстром модерну був Е. Брадтман. Він першим при забудові вулиці Миколаївської (нині — В. Городецького) в Києві у неоренесансному оточенні сміливо й рішуче застосував форми нового стилю. Це житловий прибутковий будинок Л. Гінзбурга на вулиці Миколаївській № 9 (1901) і цирк відомого в Європі дресирувальника коней П. Крутикова (1903), зруйнований під час Другої світової війни. Цирк мав не тільки компактне і продумане планування, а й ори-

Катеринослав (нині — Дніпропетровськ). Клуб-театр Громадського зібрання. 1912 р. Архітектор О. Гінзбург.

гінальне архітектурне обличчя з близьким до параболічного завершенням фасаду над великими красиво намальованими вікнами-вітражами, переборки в яких виконані з тонкого гнутого металу. Зал на 2500 місць мав три яруси і був перекритий металевим куполом діаметром 33,6 м. На рівні першого поверху розміщувалися зручні каси, вестибюль, гардероби. З вестибюля до залу вели широкі сходи. Тут було застосовано багато технічних новацій: трансформація арени і частково залу для глядачів — за три години цирк ставав концертним залом з прекрасною акустикою.

До найхарактерніших споруд цього стилістичного напряму належить і вже згадуваний прибутковий будинок архітектора *Владислава Городецького* (1863—1930) на вулиці Банковій № 10, відомий нині як "Будинок з химерами". Спритний підприємець, який був співвласником фірми, що торгувала цементом, талановитий архітектор і мисливець, закоханий в екзотичну природу Африки, Городецький сприймав модерн як можливість не накреслити, а швидше намалювати асиметричний план і напрочуд складний за пластичною обробкою фасад зі скульптурними зображеннями африканської фауни — численних голів слонів, носорогів, антилоп, а також дельфінів і казкових русалок. Використовуючи бетон і залізобетон як матеріал, здатний втілювати в життя будь-які пластичні форми, архітектор створив унікальний твір модерну, в якому фантастика форм поєднується з прагматизмом конструкції, чіткістю та зручністю планувальної організації [7].

[7] *Килессо С.К.* Владислав Городецкий // Архитектура СССР. — 1986. — № 4. — С. 36—46.

Київ. Бессарабський критий ринок. 1912—1914 рр. Архітектори Г. Гай, М. Бобрусов, інженер П. Рабцевич.

Острог Рівненської обл. Замок XV—XIX ст. Реставрація башти "Дім мурований". 1912—1914 рр. Архітектор В. Леонтович.

На початку XX ст. у Харкові почав працювати архітектор, проекти і споруди якого позначені раціоналістичними тенденціями. Це *Олександр Гінзбург* (1876—1949) — архітектор, педагог, вчений. Вже у перших спорудах, здійснених у модному тоді модерні, привертає увагу гранична простота форм, але в конкурсі на проект театру-клубу в Катеринославі 1903 р. проект О. Гінзбурга отримав першу премію за незвичайне об'ємно-просторове рішення, асиметрична композиція споруди позначена динамізмом, тут гармонійно поєднані криволінійні та прямолінійні форми. Пластика об'ємів, притаманна будівлі, насичує її незвичною донедавна грою світла і тіні та створює багатство несподіваних ракурсів та різновеликих частин з вертикальними щілинами вікон і напівкруглими еркерами, плескатим залізобетонним дахом — терасою. Клуб-театр Громадського зібрання (так називали цю споруду) став предтечею українського конструктивізму.

У розвитку раціоналістичного напряму модерну важливу роль відіграло проектування і будівництво критого Бессарабського ринку в Києві. На проект критого ринку було оголошено всесвітній конкурс, на якому переможцем став варшавський архітектор Г. Гай, а втілював проект у життя архітектор М. Бобрусов. Головною новацією цієї велетенської для того часу споруди було те, що його конструкції майже не декорувалися, а навпаки, стали засобом художньої виразності. Підковоподібний у плані торговельний зал перекрито металевими тришарнірними арками прогоном в 32 м (інж. П. Рабцевич), які й створили велетенський зал площею понад 3000 м^2.

Аналогічні тенденції простежуються на теренах Західної України, де починають працювати будівельні фірми, які інтенсивно впроваджують у практику монолітний залізобетон і просторові металеві конструкції. Єдність конструктивної основи і засобів її художнього осмислення втілено в найбільшому торговельному закладі Львова — Товарному будинку (нині — ЦУМ), зведеному 1913 р. будівельною фірмою М. Уляма за проектом Р. Фелінського. Вражає гранична простота і навіть аскетичність споруди.

Раціоналістичний напрям в архітектурі України довів на практиці можливість створення нових архітектурних форм на основі естетичного осмислення функції та конструкції, зокрема каркасної системи для створення багатофункціонального вільного плану, вперше було застосовано плескаті дахи і впроваджено скляні стіни-вітражі, що не несли навантаження. Відмовившись від будь-яких традиційних декоративних прикрас, функціоналісти оперували лише об'ємно-просторовими архітектурними формами.

6.2.7. Охорона і реставрація пам'яток архітектури

Інтерес до архітектурної спадщини викликав до життя необхідність науково обґрунтованих проектів реставрації унікальних архітектурних об'єктів минулих епох. І нині класичними зразками є дослідження і реставрація Успенського собору (Мстиславового храму) 1160 р. у Володимирі-Волинському, здійснена у 1900 р. за проектом академіка архітектури Г. Котова на основі археологічних досліджень і обмірів А. Прахова, а також відбудована у 1907—1909 рр. церква Св. Василія в Овручі (1190) за проектом О. Щусєва на основі грунтовних досліджень П. Покришкіна. За цю роботу О. Щусєву 1910 р. присуджено звання академіка архітектури. Ініціатором проведення робіт з реставрації пам'яток архітектури Волині й засновником української школи реставрації шедеврів вітчизняного зодчества був проф. *Володимир Леонтович* (1881—1968), котрий в 1905—1914 рр. обіймав посаду єпархіального архітектора Волинської губернії.

Невдовзі В. Леонтович розпочав власні дослідження архітектурної спадщини Волині. За його проектами у 1912—1914 рр. було реставровано і пристосовано для розміщення історичного музею та міської бібліотеки вежу "Дім мурований" Острозького замку (нині один з найкращих в Україні історико-краєзнавчих музеїв), він же розробив проект консервації Нової круглої вежі (XV—XVI ст.) цього ж замку. Під час будівництва меморіального комплексу на честь козаків і селян, які загинули у Берестецькій битві 1651 р., В. Леонтович здійснив перенесення і включив до складу меморіального комплексу на Козацьких могилах в с. Пляшевій дерев'яну Михайлівську церкву (1650) із с. Острів, де, за переказами, перед битвою молився Богдан Хмельницький. Це один з перших прикладів музеєфікації стародавніх споруд з метою їх подальшого збереження.

Серед найцікавіших робіт з реставрації пам'яток на початку XX ст. — остерська Юр'єва божниця (1098), таку умовну назву мала давньоруська Михайлівська церква, реставрована в 1907 р. за проектом П. Покришкіна, добре знаного архітектора, археолога і педагога. Майже в той самий час він здійснив ґрунтовні дослідження і реставрацію церкви Спаса на Берестові в Києві.

До пам'яток Чернігівщини, реставрованих на початку століття, належить палац Розумовських у Батурині, споруджений в 1799—1803 рр. за проектом вихідця з Великої Британії архітектора Ч. Камерона. Проект реставрації основного корпусу, флігелів і пейзажного парку було розроблено в 1912—1913 рр. архітектором А. Білогрудом.

На основі досліджень і реставрації пам'яток архітектури на початку XX ст. закладалися наукові підвалини історії архітектури України, висвітлювалися питання її формоутворення. Вони мали велике теоретичне і практичне значення, оскільки виявили самобутність українського зодчества, його зв'язки як зі східними, так і з західними архітектурними школами.

Архітектура України початку XX ст. вельми складне і доволі фрагментарно вивчене явище. Ще донедавна дослідники вважали цей період в історії вітчизняного зодчества невартим уваги, де не було талановитих творів, панувала лише безпринципність архітекторів-еклектиків і сваволя замовників. Насправді архітектуру того часу можна розглядати як принциповий відхід від моностилей імперських епох (зокрема, класицизму на теренах Росії й України) до демократичного паралельного співіснування найрізноманітніших стилістичних форм. Це відбивало складний процес національного відродження, боротьбу в соціальному і культурному житті між вимогами невпинного технічного розвитку промислового виробництва і одвічними духовними потребами людини, котрій притаманна традиційна любов до національних культурних цінностей, до справжнього мистецтва.

6.3. Архітектура 20 — початку 30-х років

6.3.1. Загальна характеристика періоду

Цей період в історії вітчизняного зодчества сповнений суперечностей, сміливих пошуків, прикрих прорахунків і неперевершених мистецьких здобутків.

Після закінчення громадянської війни настав довгоочікуваний мир, але й в умовах "миру" нашому народові довелося пережити страшні соціальні експерименти над людьми — військовий комунізм, безробіття і вічну примару голоду в містах, крайнє зубожіння та раб-

ську працю селянства, неп із пожвавленням економіки, індустріалізацію промисловості, колективізацію сільського господарства і голодомор 30-х рр., страшні репресії. Саме в таких умовах робила перші кроки молода українська архітектура.

По-різному бачили архітектори шляхи розвитку нової архітектури. Звичайно, ідеологічно-доктринерський пафос, що тримався на соціальній демагогії, відкидав на смітник історії всі мистецькі надбання людства на користь утопічних радикальних програм створення "нового побуту" і "загального усуспільнення". Велику роль у пошуках шляхів розвитку архітектури відігравали конкурси й дискусії, в яких брали участь широкі кола архітекторів, художників, літераторів. Водночас ці дискусії були ареною боротьби різних поглядів на напрями розвитку радянського зодчества. Ця боротьба поступово посилювалася, набираючи все більш гостріших форм.

Помітну роль на початку формування архітектури радянської доби відігравали представники Пролеткульту, які виступали під гаслом "винятковості пролетарської культури" й відкидали культурну спадщину людства як нібито чужу і ворожу пролетаріатові, а тому непридатну для того, щоб бути основою формування нової культури. Вони твердили, що сучасне їм мистецтво може створити сам пролетаріат дослідним, лабораторним шляхом на основі прийомів і форм промислового виробництва. Цю платформу пролеткультівців поділяла і частина архітекторів, які займалися побудовою символічних образів, що не мали нічого спільного з формотворенням архітектурних споруд. Так, архітектор Г. Гришкун запроектував 1921 р. для Харкова житлові будинки у вигляді велетенських погрудь Маркса і Леніна. Цей проект викликав лише подив громадськості, а втілювати його в життя ніхто і не збирався [1].

Більшість архітекторів розуміли, що прогрес архітектури залежить від загального зростання економіки і культури країни, від розвитку будівельної бази. Молода архітектура України пішла шляхом, в основу якого лягли пошуки нових архітектурних форм і планувальної організації споруд залежно від їх функціонального призначення, раціонального застосування будівельних конструкцій і матеріалів, нових органічніших принципів розселення.

Проте розуміння нового і творчі позиції архітекторів були вкрай розбіжними. Новаторство і національна форма, шляхи естетичного осмислення нових для того часу будівельних матеріалів і конструкцій, архітектурна творчість й індустріалізація будівництва, новації в містобудівній організації і вплив нового побуту на архітектуру — вирішення цих проблем було різним як у окремих зодчих, так і у творчих об'єднань, між якими точилася безкомпромісна боротьба. Брак аргументів часто-густо підмінявся звинуваченнями в контрреволюції і зраді інтересів пролетаріату. Найвпливовішими творчими угрупованнями були АСНОВА (Асоціація нових архітекторів) України, ОСА (Об'єднання сучасних архітекторів), АРУ (Асоціація революційних урбаністів), ВУОПРА (Всеукраїнське об'єднання пролетарських архітекторів) та ін. У 1928 р. в Харкові, Києві та Одесі було створено об'єднання ТСАУ (Товариство сучасних архітекторів України).

[1] *Грицай М., Ігнатов О., Ігнатків І., Лебедєв Г.* Нариси історії архітектури Української РСР. — Київ, 1962. — С. 9.

Найактивнішим у пропаганді своїх теоретичних постулатів було ОСА, що видавало журнал "Современная архитектура" і стояло на позиціях конструктивізму. Все, що не збігалося з поглядами цього об'єднання, відкидалося на смітник історії. Проте треба констатувати, що його програмна декларація закладала в основу своєї діяльності найпрогресивніші тенденції — широке використання досягнень світової та вітчизняної будівельної техніки; творчі пошуки нових архітектурних форм та створення нових типів споруд, викликаних до життя новими соціально-економічними умовами; здійснення ідеологічного впливу на формування естетичних ідеалів суспільства й форми використання або, краще сказати, форми сприйняття архітектурної спадщини. Вітчизняні конструктивісти, на відміну від зарубіжних, продекларували урахування в архітектурній творчості національно-побутових, кліматичних та економічних передумов розвитку архітектури.

Така програма конструктивістів, їх новаторський підхід до вирішення функціональних проблем і їх ставлення до наукової розробки питань побуту привернули увагу не лише архітекторів-професіоналів, а й широких кіл громадськості.

Слід наголосити, що саме конструктивізм дав змогу створити в Україні (і не тільки в Україні) споруди, які стали шедеврами і увійшли до скарбниці світового зодчества, чому сприяли насамперед численні архітектурні конкурси, і саме творче змагання професіоналів найвищого ґатунку породжувало ці непересічні твори, що вражають досконалістю форми і змісту. До найвідоміших архітекторів-конструктивістів належать І. Малозьомов, О. Вербицький, Г. Яновицький, Г. Шведсько-Винецький, І. Мілініс, О. Молокін, Я. Штейнберг, а також росіянин О. Дмитрієв, майже вся творчість якого пов'язана з Україною.

Менш активними в пропаганді своїх творчих позицій, але послідовними в реальному проектуванні та будівництві були архітектори, котрі продовжували використовувати в своїх творах форми класики. Це харків'яни В. Естрович і О. Бекетов, кияни П. Альошин і В. Риков, львів'яни І. Багенський та Є. Червинський, архітектор з Кривого Рога В. Кундерт і дніпропетровці О. Красносельський та В. Самодрига.

Третій напрям у стилістичній спрямованості архітектури представлений майстрами, котрі займалися пошуками національної своєрідності в сучасній їм архітектурі. Одні з них надихалися формами українського дерев'яного зодчества, інші — українського бароко. В 20-ті рр. спостерігається новий спалах чималого інтересу до відродження в архітектурі національно своєрідних форм з боку нового покоління юних тоді архітекторів — Д. Дяченка, М. Даміловського, В. Троценка, Ф. Мазуленка та багатьох інших. Цей напрям полишив по собі відомі твори, але саме його в подальші роки було рішуче засуджено більшовицькими ідеологами і майже всі зодчі, котрі у своїй творчості спиралися на використання національної спадщини, були репресовані й життя їхнє закінчилося трагічно.

6.3.2. Містобудування

Серед найпривабливіших ідей початку XX ст. найпопулярнішою була ідея англійського архітектора Е. Говарда, котрий запропонував людству будувати "міста-сади" — різновид ідеального міста, заснованого на гуманістичних принципах тісного співіснування людини і природи. Е. Говард оптимальним вважав місто з кількістю населення

20 тис. мешканців. Разом з ідеями Е. Говарда розвитку міст Європи сприяв й інший діаметрально протилежний концептуальний проект необмеженого розвитку "промислового міста", що належить французькому архітектору Т. Граньє. Ці дві принципово відмінні ідеї "міста-саду" і "промислового міста" й зумовили чіткий розподіл типів розселення на "дезурбанізм" і "урбанізм", що найповніше виявили себе в 20-ті рр.

Дезурбаністи (під проводом свого ідеолога М. Охитовича) обстоювали теорію поступового знищення міст як форми розселення і пропонували розвиток малоповерхового житлового будівництва, головним чином уздовж магістральних шляхів. Утілення в життя теорії дезурбаністів призвело б до повної втрати громадських колективних форм співжиття.

Урбаністи (ідеологом цього напряму був Л. Собсович) вважали за необхідне негайно розпочати перетворення суспільства на соціалістичних засадах з індустріалізацією промисловості, реорганізацією сільського господарства та докорінною реконструкцією транспортної мережі. Пропонувалося якнайшвидше почати зводити нові соцміста на 50—60 тис. мешканців з повним усуспільненням усіх побутових процесів.

На розвиток міст України значно вплинули теоретичні розробки на основі запропонованої М. Мілютіним лінійної потоково-функціональної схеми, де її автор пропонував зонувати міську територію на паралельні смуги, що розміщувалися б в такій послідовності: залізниця, виробництво, комунальні та наукові заклади, захисна зелена смуга з шосейною магістраллю, житлова зона, що в свою чергу складається з трьох паралельних смуг — громадських споруд, житлових будинків і дитячих закладів, паркова зона з місцями для відпочинку, спортивними спорудами, водними басейнами, зона садових і молочно-городніх радгоспів. За цією схемою споруджувалося соцмісто Новий Харків. Фінансування будівництва здійснював Харківський тракторний завод, а проект розроблено в 1929 р. авторським колективом архітекторів під керівництвом П. Альошина. Соцмісто Кривого Рога фінансувалося комбінатом "Запоріжсталь" в 1929 р., автором є В. Заболотний, а окремі споруди запроектовано Й. Каракісом і П. Юрченком. Соцмісто Велике Запоріжжя зводилося також з 1929 р. за ініціативою дирекції будівництва Дніпрогесу і заводу "Запоріжсталь". Складалося воно з 6 містобудівних утворень, які й досі називаються селищами. Так, наприклад, Шосте селище налічує понад 200 тис. мешканців. Автори Великого Запоріжжя — Г. Орлов і В. Лавров. Соцмісто Краматорська будувалося дирекцією Новокраматорського машинобудівного заводу. Керівник авторського колективу — архітектор О. Дмитрієв. Своє соцмісто мав і Київ — у Дарницькому районі в 1932—1937 рр. Комбінат штучного волокна збудував свій житловий масив (архіт. М. Холостенко, П. Юрченко), який було вщент зруйновано під час Другої світової війни і який не відбудовано у первісному вигляді.

Всі соцміста, за винятком Великого Запоріжжя і Дарницького в Києві, відділяє від промислової зони і транспортної магістралі зелена захисна смуга завширшки 300 м.

Чим саме соцміста не схожі на звичайну, перевірену часом поквартальну забудову історичних міст? Архітектори-новатори необачно викинули на смітник історії забудований по периметру впорядкований квартал, а основною складовою частиною нових соцміст були чотириповерхові житлові будинки без кухонь

Харків. Селище ХПЗ. 1924—1925 рр. Загальний вигляд. Архітектор В. Троценко.

або з кухнями-нішами, з плескатими дахами і так званими горизонтальними лежачими вікнами. Вони розміщувалися на вільній від забудови території по геліотермальній осі — бічні фасади орієнтовано на схід і захід, а всі торці тільки на південь і північ. В революційному екстазі зодчі забули, що в Україні є люті зимові північні вітри, які створюють між будинками небажані протяги. Таку ж орієнтацію мали будинки-комуни, дитячі ясла-садки, фабрики-кухні та інші складові тогочасної забудови соцміст [2].

Найбільш масовим лишалося будівництво невеликих робітничих і шахтарських селищ. Класичним прикладом селищного будівництва є Штергрес Луганської обл., спорудження якого розпочалося у 1924 р. на похилому березі ставка. Селище має вільне планування, основні вулиці протрасовано вздовж водойми, а другорядні — перпендикулярно до неї. Селище забудовано двома типами будинків — двоповерховими двосекційними і одноповерховими зблокованими торцями на вулицях, перпендикулярних берегу, які нагадують казкових, застиглих у бажанні піднятися по доволі крутому схилу гігантських гусениць. Одночасно із житлом тут споруджено школу, магазини, стадіон, парк, здійснено проект озеленення. Особливо вдалим є саме зелене вбрання селища. Тут переважають три породи сухостійких рослин, поширених на Пів-

[2] *Станиславский А.И.* Планировка и застройка городов Украины. — Киев, 1971. — С. 115—117.

дні України, — біла акація, бузок і сріблястий лох, вони цвітуть у різну пору літа, тому у селищі постійно змінюється колір квітів і їх запах. Крім згаданих вище, до складу паркових ландшафтних композицій входять дуб, липа і клен. Проект розроблено харківським архітектором О. Бекетовим, який здійснював авторський нагляд за будівництвом.

Селища будувалися не лише автономно біля шахт і промислових підприємств, а й входили до структури великих міст. Таким є селище Харківського паровозобудівного заводу (ХПЗ), споруджене 1927 р. за проектом архітектора В. Троценка. Двоповерхові зблоковані житлові цегляні будиночки мають квартири на двох рівнях, в архітектурі використано художньо осмислені форми українського народного зодчества. Це своєрідних обрисів дахи з великими виносами, що формою нагадує кращі зразки народного житла, красиво окреслені ґаночки із різьбленими дерев'яними колонками, характерної форми вікна, верхня частина яких має форму зрізаної трапеції.

У 1929 р. при Держплані СРСР було створено спеціальну комісію, яка займалася вивченням перспектив розвитку міст України. Робота комісії була зосереджена на створенні нових соцміст у зв'язку зі спорудженням великих підприємств важкої індустрії та на планомірній реконструкції історичних міст. З метою упорядкування планування і забудови населених пунктів Раднарком УРСР своєю постановою зобов'язав проектні організації складати і затверджувати у визначені строки проекти планування міст і селищ міського типу. Для регулювання проектної справи і будівництва при НКВС УРСР було створено Вищий техніко-будівельний комітет.

Особлива увага приділялася раціональному функціональному зонуванню нових міст, правильному вибору території для будівництва промислових підприємств з урахуванням технічних і санітарно-гігієнічних умов. У 1930 р. Вищий техніко-будівельний комітет видав положення "Про відведення земельних ділянок для промислових підприємств" і "Єдині норми будівельного проектування". За цими нормами відповідно до рівня шкідливості встановлювалося шість класів промислових підприємств. Для перших п'яти класів було визначено відстань між промисловими і житловими районами в 2000, 1000, 500, 300 і 100 м. Розміщення підприємств шостого класу допускалося в межах житлових районів.

Для розробки проектів планування та забудови міст і наукової розробки проблем містобудування в Україні 1930 р. на базі проектно-будівельних організацій, що існували в 1928—1929 рр. у Харкові (Бюро з проектування Великого Запоріжжя, Урядова комісія для будівництва міст Донбасу і Проектне бюро НКВС УРСР), було організовано Державний інститут проектування міст (Діпроміст) з філіями в Києві, Дніпропетровську та Одесі. В цій великій проектній організації працював колектив висококваліфікованих фахівців: архітекторів, інженерів, економістів. За три роки Діпроміст склав генеральні плани 27 українських міст і великих селищ, зокрема Великого Запоріжжя, Донецька, Одеси, Краматорська, Горлівки, Алчевська, Кривого Рога, Херсона, Миколаєва, Дніпропетровська, Нікополя, Вінниці, Кам'янського (Дніпродзержинська), Кадіївки та багатьох інших. У Діпромісті почала формуватися вітчизняна школа архітекторів-містобудівельників, добре відома нині за межами України.

Генплан Донецька, розроблений в 1929—1930 рр. архітекторами П. Головченком та А. Станіславським, уперше в історії вітчизняного і не лише вітчизняного містобудування найповніше враху-

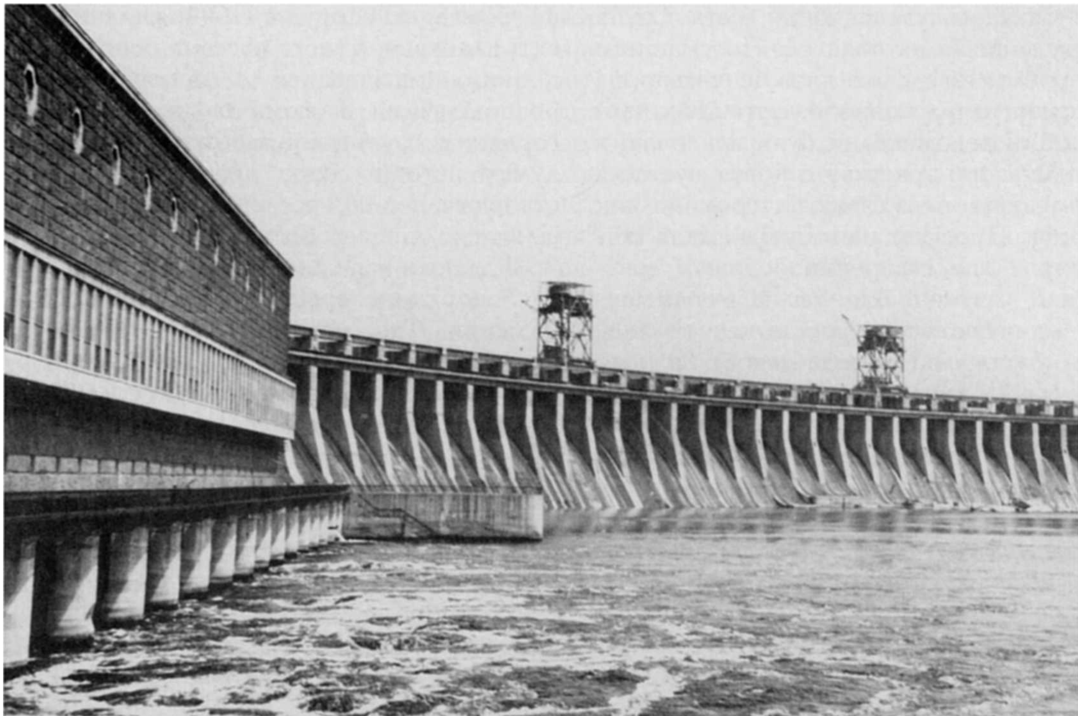
вав шахтарську специфіку міста. Група маркшейдерів на чолі з І. Потемакіним розробила зведений план існувавших і перспективних розробок вугільних пластів, і ці рекомендації були враховані в генплані при трасуванні нових вулиць і розміщенні житлових і громадських споруд. Провідна містобудівна ідея генплану — це створення основної магістралі — вулиці Артема, на яку немовби "нанизуються" колишні невпорядковані шахтарські селища старої Юзівки, що мали глузливі назви "Собачіївок", "Шанхаїв". Вулиця Артема проходить по гребню пагорба між річками Бахмуткою та Кальміусом. Проектом було передбачено не лише будівництво в центрі міста театру, кінотеатру, житлових і громадських споруд, а й озеленення і впорядкування берегів річок та розміщення тут спортивних баз. Цей проект втілено в життя.

У серпні 1930 р. почалася, а в 1932 р. закінчилася робота зі створення генерального плану Великого Запоріжжя, якому судилося стати однією з класичних робіт у галузі містобудування (автори — архіт. І. Малозьомов, В. Орєхов, В. Андреєв, О. Касьянов, Б. Приймак, С. Клевацький під керівництвом проф. П. Хаустова, інженер-економіст Г. Шелеховський). Проектування на обох берегах Дніпра та острові Хортиця було пов'язане з будівництвом комбінату. Велике Запоріжжя за проектом було розраховане на 500 тис. жителів і включало старовинний Олександрівськ і селище Павло-Кічкас. У проекті планування було визначено сім самостійних, але з'єднаних між собою магістралями районів, кожний район мав систему окремого розміщення житлових і громадських територій з рівномірним розподілом установ обслуговування. Загальноміський центр планувалося розмістити на Вознесенці, де мали бути міська рада, обласні організації, бібліотека та інші громадські споруди. Прийнята в проекті планування міста система основних лінійних магістралей з поперечними розподільчими шляхопроводами і другорядними вулицями забезпечувала, на думку авторів, їхню диференціацію і створювала для населення найкоротші шляхи до місця роботи.

Віддаючи належне проектові Великого Запоріжжя, треба зазначити і його недоліки. Так, на легендарній Хортиці — одному з семи його планувальних районів — передбачалося спорудження житлових будинків і громадських споруд у 30—40 поверхів для формування нових сучасних обрисів міста та економії площі острова.

У 1929 р. на східній околиці Харкова розгорнулося спорудження комплексу тракторного заводу, поруч з ним зводили соцмісто на 126 тис. мешканців, що отримало назву "Новий Харків" (архіт. А. Аль, Д. Амосов, П. Доліщинський, В. Кошелєв, Н. Манучарова, В. Михайловська, С. Севрук, П. Шпара під керівництвом П. Альошина) і створювалося воно як повноцінне місто з відповідними структурами.

Планування території Нового Харкова — класичний приклад втілення запропонованої М. Мілютіним лінійної потоково-функціональної схеми планування міст, де гранично чітко прослідковуються функціонально відмінні паралельні смуги: залізниця; промислова смуга — територія ХТЗ із системою пропускних; Московський проспект як головна транспортна артерія; захисна зелена смуга завширшки 500 м. Далі автори дещо відступили від схеми Мілютіна — громадські споруди розмістилися не у вигляді вузької смуги, а сконцентровано на територіях, перпендикулярних зеленій зоні, через певні проміжки в широкій житловій зоні. Далі в зоні відпочинку на значній віддалі від житлової смуги розміщувалися школи-гіганти, а



Запоріжжя. Дніпрогес (силова станція і гребля). 1927—1932 рр. Архітектори В. Веснін, М. Коллі, Г. Орлов, С. Андрієвський, інженер І. Александров.

ще далі — сади й радгоспи з вирощування овочів. Тут передбачалося збудувати Будинок рад, вокзал, Палац культури, Палац фізкультури, парк культури і відпочинку, кінотеатр, оперний театр, вищі та середні навчальні заклади, будинок відпочинку, санаторій, лікарню. Основною житловою одиницею були "житлові комбінати" на 2700—3000 мешканців — комплекси житлових корпусів для різних категорій населення з "кабінами для спання" площею до 6 м^2, які критими переходами з'єднувалися з клубами, їдальнями та дитячими будинками (яслами і дитячими садками).

6.3.3. Архітектура промислових споруд

Найбільше значення для розвитку економіки мала енергетика. Відповідно до плану ГОЕЛРО в Україні проектувалося спорудити чотири електростанції. Заснована 1921 р. в Москві під керівництвом проф. І. Александрова проектно-пошукова організація Дніпробуд в 1925 р. закінчила розробку проекту Дніпрогесу. Дніпровська гідроелектростанція стала символом індустріалізації країни, її проектування та будівництво (1927—1932, архіт. В. Веснін, М. Коллі, Г. Орлов, С. Андрієвський) мали величезний вплив на розвиток промислової архітектури і будівельної техніки. У комплексі споруд гідровузла лише три складові — машинний зал, гребля мосту та шлюз, але в світовій практиці знайдеться небагато промислових споруд, які можуть стати символами епохи, вразити досконалістю форм, органічним злиттям із природою. Пружна крива,

Кривий Ріг Дніпропетровської обл. Будинок-комуна комбінату "Криворіжсталь" в соцмісті. 1931 р. Архітектор В. Троценко.

утворена ритмом залізобетонних биків, спрямована проти течії Дніпра і зорово віддзеркалює колосальний тиск води, вона втілює міць, раціональність і чіткість художньо осмисленої інженерної конструкції, а порівняно невеликий об'єм машинного залу ще більше підкреслює гігантські масштаби греблі.

Дніпрогес — одна з найпотужніших у світі тогочасних ГЕС — 558 тис. кВт. На її базі було створено енергопромисловий комплекс. Його вигідне географічне положення на межі двох басейнів — Донецького кам'яновугільного і Криворізького залізорудного — дало можливість створити Дніпрокомбінат, де працюють один з гігантів чорної металургії завод "Запоріжсталь", алюмінієвий, феросплавний, карборудний та інші підприємства, яких раніше на теренах України не існувало.

У порівнянні із Дніпрогесом, мабуть, не варто було б і згадувати крихітну гідроелектростанцію в глибокому каньйоні річки Гнилий Тікич в с. Буки (нині — Маньківський район Черкаської обл.). Споруджена вона в 1928 р. за проектом харківського архітектора проф. О. Молокіна у формах конструктивізму, потужність її лише 20 тис. кВт, і використовується тут енергія води, що спадає з висоти 20 м бетонним жолобом до двох турбін. Цікаво, що електростанція працює й зараз і майже повністю забезпечує невеликий сільськогосподарський район.

Енергетичну потужність України забезпечували й теплові електростанції, зокрема Харківська ТЕЦ (1925—1930, архіт. Л. Еберг) — перша станція з компонуванням однорядної котельні та машинного залу в суміжних паралельних

прогонах. Ця ж композиційна структура була використана під час спорудження Зуївської ДРЕС (1930, архіт. П. Басков). Пошуки нових архітектурних форм під впливом конструктивізму прослідковуються у вирішенні об'ємно-просторових композицій Київської районної електростанції (1926—1930, архіт. А. Буров, М. Парусніков, Г. Гольц), Київської ТЕЦ-3 (1930—1934, архіт. В. Кричевський, П. Костирко) і Краматорської ДРЕС (1929—1930, архіт. О. Дмитрієв).

У стислі терміни було споруджено комплекс Харківського тракторного заводу (1930, Держпроектбуд-І, Укрпроммаш під керівництвом архіт. В. Богомолова). В рішенні його генерального плану гармонійно поєднані технологічна та архітектурна ідеї. Головна заводська вулиця (бульвар) є основною композиційною віссю, що збігається з напрямком технологічного потоку.

Багато архітектурно довершених споруд з'явилося у зв'язку із розвитком легкої та харчової промисловості: головний корпус взуттєвої фабрики № 4 в Києві (1927—1928, архіт. М. та Б. Мінкуси), портовий холодильник в Одесі (1926—1927, архіт. М. Мінкус), цукровий завод біля станції Веселий Поділ на Полтавщині (1928—1929, архіт. Я. Штейнберг, В. Костенко) — усі ці споруди збудовано у формах конструктивізму.

6.3.4. Архітектура житла

У 20-ті рр. з'явилися нові типи житла. Якщо до Жовтневого перевороту найпоширенішими були лише секційні прибуткові будинки та будинки садибно-палацового типу, то після 1917 р. арсенал житла поповнився будинками-комунами (вони називалися ще житловими комбінатами), поширеними були житлові будинки кооперативів з малометражними квартирами, що споруджувалися на власні кошти мешканців, а також державні житлові будинки галерейного і секційного типів.

У будинках-комунах "кабіна для спання" мала площу 4—6 м^2 і розраховувалася на проживання однієї людини, житлова площа малометражних двокімнатних квартир становила від 32 до 38 м^2, трикімнатних від 45 до 50 м^2. Найпоширенішою у багатоповерховому житловому будівництві була традиційна конструктивна схема з несучими поздовжніми стінами.

Архітектура будинків-комун — це завжди форми конструктивізму, але конструктивізм інколи використовувався також у декоруванні фасадів будівель житлових кооперативів і гуртожитків. Однак більшість житлових будинків 20-х рр. має риси класицизму, рідше українського бароко. Поширеними були і так звані безстильові будинки, які взагалі не мали ніяких стильових ознак і були вельми примітивними і в планувальному вирішенні квартир.

Ці ж самі тенденції в декоруванні фасадів міських житлових будинків, які, проте, були комфортнішими, притаманні західним областям України, Закарпаттю, містам Північної Буковини.

Будинки-комуни багато чим нагадують звичайний гуртожиток і мають коридорне планування з двостороннім розміщенням "кабін для спання". Туалети розміщувалися, як правило, в торцях корпусів; все обслуговування зосереджувалося в спеціальних двоповерхових блоках, де знаходилися їдальня і бібліотека. Ці блоки критими переходами сполучалися із житловими корпусами, а інколи й з дошкільними дитячими закладами. Планувальними засобами і насамперед площею "кабіни для спання" жертва соціального експерименту позбавлялася можливості організації подружнього життя, однак сім'ї виникали і народжувалися діти. Люди

не могли користуватися лише їдальнею, і примуси стояли біля дверей помешкань. Тож життя і побут комунарів райським назвати досить важко. Будинки-комуни у формах конструктивізму проектувалися переважно для соцміст. Так, будинки на 3 тис. місць було споруджено в Шостому селищі Запоріжжя (колектив архітекторів під керівництвом В. Лаврова), у соцмісті Новий Харків (колектив архітекторів під керівництвом П. Альошина), соцмісті Краматорська (архіт. О. Дмитрієв) та інших селищах, що виникли під час будівництва великих підприємств. Майже всі будинки-комуни з часом було перебудовано, насамперед ліквідовано криті переходи, якими зазвичай користувалися злочинці, щоб непомітно зникнути після скоєння злочину.

Повністю зберігся до нашого часу лише один "будинок-комуна" у соцмісті Кривого Рога, його споруджено коштом комбінату "Криворіжсталь" у 1931 р. за проектом архітектора В. Троценка. Складається він з чотирьох чотириповерхових блоків, що об'єднуються в об'ємно-просторову композицію невеликим двоповерховим блоком обслуговування з переходами на рівні його першого поверху. Замість буфету-їдальні на другому поверсі блоку обслуговування розміщені бібліотека-читальня і зал "тихих ігор" — шашок і шахів. Житлові кімнати тут мають порівняно велику для тих часів площу — 10—12 м^2, і тому нині споруда використовується як робітничий гуртожиток. Недоліком тут є мала кількість туалетів (один на поверх), вкрай обмежена площа умивальної кімнати і лише одна душова кабіна на поверх.

Житлові будинки галерейного типу споруджувались у південних районах України, їхні корпуси складалися з набору своєрідних секцій, кожна з яких, як правило, мала передпокій, кухню, туалет і одну кімнату. Двері з подібної секції виходили на галерею і в такий спосіб економилися кошти на спорудження сходових кліток, що розміщувалися в торцях корпусів. Найбільш професійно довершеним є триповерховий будинок галерейного типу в Другому селищі Запоріжжя (1929, архіт. Г. Орлов). Він складається з квартир, кожна з яких має житлову кімнату, кухню і туалет. Входи організовано з галереї, в торцях якої розміщено дві сходові клітки. Саме за рахунок будівництва лише двох сходів і досягнуто певної економії.

Прикладом використання класичних архітектурних форм є секційний будинок по вулиці Сумській № 116 в Харкові (1926—1928, архіт. М. Покорний, О. Лінецький). Форми українського бароко майстерно використав Д. Дяченко, реконструюючи в 1913 р. житловий будинок співробітників Академії наук по вулиці Пушкінській № 7 в Києві.

Архітектуру житла також репрезентують секційні будинки у формах конструктивізму на вулиці Гіршмана № 43 (1932, архіт. О. Лінецький) і вулиці Пушкінській № 54 (1932, архіт. Г. Яновицький) у Харкові; 1-й будинок лікаря на вулиці Великій Житомирській № 27 у Києві (1931, архіт. П. Альошин) та великий комплекс "Новий побут" на вулиці Данилевського № 32—38 у Харкові (1927—1928, архіт. М. Покорний).

Чи не найбільш помітним є 1-й будинок лікаря в Києві. Розміщення чотириповерхового з підвалом будинку на ділянці з увігнутим по кривій головним фасадом задумано напрочуд цікаво і своєрідно вирішує гострий ріг кварталу. 1-й будинок лікаря відрізняється симетричною композицією, урівноваженістю об'ємів та вдалим поєднанням в кольорі червоної та жовтої цегли в оздобленні фасадів. Пластику фасадів утворює застосування трикутних і прямокутних еркерів, балконів-лоджій і

Київ. 1-й будинок лікаря.
1931 р. Архітектор П. Альошин.

критої тераси над центральною частиною. Планування квартир у секціях забезпечує хороший функціональний зв'язок приміщень [3].

Для студентів зводилися різні за місткістю гуртожитки. Серед них найпомітніший — "Гігант" на 5400 місць на вулиці Пушкінській у Харкові (1928—1929, архіт. О. Молокін і Г. Іконников) і гуртожиток студентів Дніпропетровського інституту інженерів залізничного транспорту (1931, архіт. К. Щукін).

Архітектура житла західних областей України 20 — початку 30-х рр. має багато спільного з тенденціями розвитку архітектури східних областей, однак обсяги зростання міст були там менш інтенсивними. У Галичині в оздобленні фасадів наймоднішою була традиційна модернізована класика, але з нею співіснували неороманський стиль, український модерн, неоготика, неоренесанс. Прикладом може бути палац Бельських (нині — Будинок учителя, 1923, архіт. І. Багенський), збудований у формах модернізованої класики.

Своєрідним типом житлових споруд Львова, що поєднують функції гуртожитків і навчальних закладів, були так звані академічні будинки. Їх цікаво вирішені фасади у формах українського модерну пов'язані з творчістю Т. Обмінського, О. Лушпинського, Л. Левинського.

У цей же час паралельно розвивається суто функціоналістичний напрям, що цілком пориває з архітектурною спадщиною та національними традиціями. Йому притаманні геометризовані архітектурні форми, так звані лежачі, або "стрічкові" вікна. Характерними будинками-вставками в історичну забудову є

[3] *Ясієвич В.Є.* Київський зодчий П.Ф. Альошин. — Київ, 1966. — С. 66.

Харків. Житловий будинок на вулиці Пушкінській. 1931 р. Архітектор Г. Яновицький.

численні триповерхові будинки функціоналістичного напряму. Прикладом може бути будинок у Львові по вулиці Крижовій № 8 (1929, архіт. В. Мінкевич), Станіславі (нині — Івано-Франківськ) по вулиці Галицькій № 13 (1928, архіт. С. Риба). Для прибуткового шестиповерхового житлового будинку, зведеного у Львові в 1932 р. по вулиці Саксаганського № 24 за проектом архітектора З. Вердзули, притаманна не лише досконала планувальна організація квартир, а й пластика фасаду з двома вертикалями лоджій-балконів. Споруда майстерно вписана в навколишнє середовище.

6.3.5. Громадські споруди

Новий тип громадських споруд, що виникли в 20-ті рр., — фабрики-кухні, вони були обов'язковим атрибутом соцміст, споруджували їх і при промислових підприємствах Києва, Харкова, Полтави та ін. Фабрика-кухня — це масова робітнича їдальня, де харчувалися за талонами, виданими на певних заводах і фабриках. Тут уперше було впроваджено систему самообслуговування, про яку знову згадали в 60-ті рр. після поїздки М. Хрущова до США. Основною складовою фабрики-кухні був велетенський обідній зал і кухонне приміщення, де готували лише три страви — борщ-суп, кашу (найчастіше перлову) і компот із сухофруктів, кожному видавалася пайка хліба. Потреба у фабриках-кухнях була настільки нагальною, що було оголошено архітектурний конкурс на кращий її проект. У конкурсі 1928 р. взяли участь відомі київські архітектори О. Вербицький, О. Скобелєв, П. Альошин, В. Риков, харків'яни М. Покорний, Г. Яновицький та інші, а переможцем став О. Вербицький, який виконав свій проект у традиціях конструктивізму — двоповерхова споруда з плескатим дахом і балконом, сходи знаходяться у

Львів. Палац Бельських на вулиці Коперніка (нині — Будинок учителя). 1923 р. Архітектор О. Багенський.

модному тоді скляному футлярі, є тут і круглі вікна. Цей проект було використано і при спорудженні фабрики-кухні заводу Артема по вулиці Глибочицькій у Києві. Однак цей тип громадських споруд не витримав випробування часом — фабрики-кухні, як і сама ідея тотального усуспільнення побуту, втратили свою актуальність і були або перебудовані, або знесені [4].

Клуби і палаци культури. Наймасовішою спорудою цього періоду став робітничий клуб, який перебрав на себе великі культурно-освітні функції. Клуби будувалися на кошти профспілок за-

[4] *Кохан В.С., Кілессо С.К.* О.М. Вербицький — архітектор і педагог. — Київ, 1968. — С. 28.

лізничників, харчовиків, металургів і кожна профспілка, замовляючи проект, ставила перед архітектором певні вимоги не лише з його планувальної організації, а щодо дотримання певних естетичних принципів.

Основний принцип планування клубів і палаців культури полягав у роздільній експлуатації їх масово-видовищної та клубної частин, що майже завжди призводило до створення асиметричних планів досить складної конфігурації. Планування масово-видовищної частини часто ускладнювалося вимогою проведення в залі для глядачів кіносеансів, концертів і сценічних вистав. Клубна частина мала свій вхід, і тут несумісним було розміщення бібліотеки із читальним залом і кімнати для репетицій обов'язкового в ті часи духового оркестру. В клубному будівництві з часом більш розвиненою ставала саме клубна частина, в чому й проявлялася специфіка об'ємно-просторової і планувальної організації цих споруд. Творчій роботі архітекторів України над проектуванням клубів значно сприяли проведення численних архітектурних конкурсів та обговорення проектів на творчих дискусіях і в пресі.

В архітектурно-образному вирішенні клубів і палаців культури простежується орієнтація на конструктивізм, класику і використання форм народного зодчества та українського бароко. Проекти цих споруд розробляли кращі зодчі того часу.

До найцікавіших прикладів будинків культури з компактним планом у формах конструктивізму належить Палац робітника в Харкові (нині — Палац культури залізничників), споруджений у 1928—1932 рр. за проектом акад. архітектури О. Дмитрієва. Споруда, запроектована у формах конструктивізму, розташована вглибині невеликої площі й замикає собою перспективу вулиці Котлова. Центром композиції є зал для глядачів секторної форми на 2 тис. місць з двома ярусами балконів. З трьох сторін зал оточують кулуари і фойє. Безпосередньо до сцени із боків примикають кімнати для артистів, а до ар'єрсцени — гімнастичний зал з набором обслуговуючих приміщень. Найвдалішим є парадне вирішення вестибюля з гардеробом і фойє з двома широкими сходами. Забезпечено зручний зв'язок вестибюля із залом невеликого ресторану з одного боку і лекційною аудиторією — з іншого, а також з клубними кімнатами на рівні двох верхніх поверхів, які мають ізольовані виходи на вулицю. Внутрішньому просторові основних приміщень притаманна одна загальна риса — він немовби перетікає в різні рівні, тут вміло використано фактуру і колір оздоблювальних матеріалів, які поєднуються з полірованою міддю, що "осучаснює" інтер'єри, надає їм особливої вишуканості. Інтер'єр фойє прикрашений в торцях монументальними розписами художника Є. Лансере. Зовнішні форми клубу повністю відбивають його планувальну структуру, сегментований об'єм у центральній частині пластично збагачений хвилеподібною поверхнею стіни, форму якої повторюють вітражі вікон і входу. За проектом акад. О. Дмитрієва споруджено також ще дві визначні клубні споруди в формах конструктивізму, але вже з асиметричними планами і роздільною експлуатацією видовищної та клубної частини. Це Палац культури Металургійного заводу із залом для глядачів на 2 тис. місць у Донецьку і клуб для Новокраматорського машинобудівного заводу із залом на 800 місць у Краматорську.

Помітним явищем в архітектурі 20-х рр. став Клуб будівельників у Харкові (1928, архіт. І. Малозьомов, І. Міլі-

Харків. Палац культури залізничників. 1928—1932 рр. Архітектор О. Дмитрієв.

ніс, Я. Штейнберг). За об'ємно-просторовою композицією споруда не схожа на дещо офіціозні й парадні конструктивістські твори і в той же час має певні ознаки цього стилю. У дво-, триповерхові клубні споруди вхід розташований з боку вулиці, перед невеликим залом для глядачів — затишний, прямокутний в плані внутрішній двір. Клуб має ознаки, притаманні конструктивізмові, і в деталях — це поєднання так званих горизонтальних "лежачих" вікон і вертикального об'єму сходів із скляним вітражем. Окрасою споруди була і рекламна скляна конструкція, яка прикрашала вхід та інформувала про заходи в роботі культурно-освітнього закладу.

До числа найдовершеніших за планувальною організацією належить клуб у передмісті Кременчука — Крюкові. Він побудований в 1925—1926 рр. за проектом архітектора Ф. Мазуленка. Клуб займає наріжну частину ділянки, і дві третини його будівельного об'єму — це масово-видовищна частина із напрочуд зручним залом на 500 місць з балконом, клубна ж частина функціонально повністю ізольована і має свій вхід із вестибюлем і гардеробом, що дуже зручно в експлуатації. Архітектурне обличчя споруди формують архітектурні форми, навіяні українським народним дерев'яним зодчеством. Це велика ніша-портал з балконом, верхня частина її має форму зрізаної трапеції, а масштаб майстерно підкреслено двома невеликими баштами. Пілони, які обрамляють портал, пластично збагачено незначними заглибленнями, де розміщено декоративні вази. Особливу красу споруді надають чудово намальований декоративний картуш над нішею-порталом, рустовка першого поверху і характерної форми череп'яний дах з великим виносом.

Кременчук. Робітничий клуб. 1925—1926 рр. Архітектор Ф. Мазуленко.

На відміну від клубу в Кременчуці, клуб ЗАЗу в Запоріжжі, побудований в 1924—1925 рр. архітектором Д. Тіссеном, має компактний кубоподібний об'єм, куди вкомпоновано і масово-видовищну, і клубну частини. Цей прийом планування, незважаючи на високу майстерність зодчого, не виправдав себе в процесі експлуатації. У декоративній обробці фасадів та інтер'єрів тут використано форми класики.

Раніше в публікаціях з історії сучасної архітектури України стверджувалося, що будівництво клубів — це суто радянське явище, однак неупереджений аналіз архітектурної практики західних областей 20—30-х рр. свідчить про те, що в Галичині та на Волині також інтенсивно будувалися робітничі клуби. Найбільшу активність проявляли залізничники, котрі збудували перші клуби в Тернополі, Ковелі та Львові.

Найдовершенішим можна вважати Клуб залізничників у Львові по вулиці Фельковича № 10 (архіт. Р. Мюллер), із залом для глядачів, клубними кімнатами та лекційно-танцювальним залом. Значну увагу приділено й створенню оригінального архітектурного обличчя — ритм вузьких пілонів на всю висоту споруди, вертикальний об'єм, що підкреслює розміщення входу з вікном-вітражем. Своєрідна гармонія прямокутних об'ємів, поєднання скляних вітражів і площин, вимурованих з цегли, білі тиньковані деталі — все це притаманне клубу трамвайників, спорудженому у Львові по вулиці Виговського (архіт. Т. Врубель, Л. Красинський).

Архітектура клубних споруд прекрасно ілюструє все розмаїття стилістичних напрямів і планувальних схем в динаміці їхнього розвитку від гранично простих і доволі примітивних до вишуканих і досконалих.

Культові споруди. Якщо на теренах Східної України вже у 20-ті рр. почалася руйнація храмів як "пам'ятників проклятого минулого", то в Західному реґіоні продовжувалося будівництво культових споруд різних конфесій. Найбільшу кількість українських греко-католицьких храмів споруджено за проектами батька і сина Нагірних, що ґрунтувалися на творчо осмислених місцевих будівельних традиціях. Серед найкращих можна назвати церкву Св. Миколая в місті Стебнику Львівської обл., побудовану 1932 р.

Школи та дошкільні заклади. Школи були предметом особливої уваги, оскільки саме тут закладалися основи формування "нової людини". Треба наголосити на тому, що вже в 1926 р. було запропоновано лабораторно-кабінетну систему, згідно з якою кожна група учнів (клас) не була закріплена за певною кімнатою-класом, а переходила протягом дня з лабораторії до лабораторії, що були належним чином обладнані для навчання фізики, хімії, біології, іноземних мов тощо. Крім кімнат-лабораторій, лишалася обмежена кількість класів, де молодших учнів вчили лише читати і писати. Цей метод навчання в ті часи важко було реалізувати на практиці, й він став домінуючим лише в 70—80-ті рр. В альбомах типових проектів тоді вперше з'явився термін, що визначає комплектність школи. Під цим поняттям слід розуміти кількість паралельних класів у школах.

Програми проектування шкіл-гігантів склалися на основі панівної тоді педагогічної системи, спрямованої на те, щоб максимально наблизити школи до дитячого будинку, який вважався найперспективнішим дитячим закладом, де діти виховувалися б "без негативного впливу батьків". Педагоги вважали, що лише дитячий будинок "...усуває роздвоєння дитини між сім'єю і школою при відмиранні сім'ї" [5]. Найповніше репрезентують школи-гіганти, споруджені за цією програмою, вже згадувана нами школа в селищі Новий Харків, побудована в 1930—1932 рр. за проектом архітекторів А. Аль і П. Доліщинського, і школа-гігант на розі Московського проспекту та вулиці Крайньої в Харкові, побудована в 1931—1932 рр. за проектом архітектора Є. Гамзе.

Школа на Московському проспекті, має ускладнену планувальну структуру. В окремих її об'ємах запроектовано гуртожитки для дівчаток і хлопчиків, ще один блок відведено під гуртожиток для викладачів і медичний ізолятор. Крім класів і численних лабораторій, тут є великий актовий зал з гуртковими кімнатами, два спортивних зали. Шкільний комплекс займає наріжну ділянку, і монотонний ритм його вікон пожвавлюють лише два горизонтальних еркери на рівні другого і третього поверхів, які є основним пластичним акцентом на всій площі фасадів.

Радянська влада проводила послідовну політику залучення жінок до суспільно корисної праці, й саме тому виник і почав активно формуватися новий тип масових громадських споруд — дитячі садки-ясла.

У соцмісті Новий Харків збудовано дитячі садки-ясла. Це порівняно невеликі (фасад завдовжки 58 м) двоповерхові об'єкти з коридорним плануванням. Особливості їх планувальної організації в тому, що сходи тут замінено пандусами, розміщеними у спеціальних об'ємах, а також прибудовано напівкруглі в плані веранди для літнього сну (площа 63 м^2), які формують доволі оригінальне архітектурне обличчя дитя-

[5] *Гринько Г.* Путь просвещения // Педагогический журнал. — 1922. — Май. — С. 25.

чих споруд (1930, архіт. Н. Манучарова, Л. Фельдман).

За типологічними ознаками найближчі до шкіл середні спеціальні навчальні заклади. У 1931 р. за проектом архітектора В. Самодриги в Дніпропетровську зведено комплекс металургійного технікуму. Споруда має розвинений план, що об'єднує в єдине ціле різні за призначенням об'єми.

Вищі навчальні заклади будувалися зазвичай у промислових центрах, однак перший український виш побудовано у Києві. Це комплекс Сільськогосподарської академії у Голосієво. За проектом архітектора Д. Дяченка планувалося протягом шести років (1925—1931) звести дванадцять корпусів — навчальних з аудиторіями і лабораторіями, житловий будинок для професорів і два студентських гуртожитки. Архітектурний ансамбль академії віддзеркалює кредо зодчого, суть якого в творчому використанні мальовничих форм і прийомів українського бароко XVII—XVIII ст. — найвищої стадії розвитку національної архітектури. Серед інших кращим є корпус лісотехнічного факультету, що має коридорне планування з чіткими симетричними об'ємами. Фасаду споруди притаманна активна пластика — великий прекрасно намальований вишуканих пропорцій фронтон, розвинені у висоту багатопрофільні карнизи, декоративна кремезна аркада, що прикрашає перший поверх. Майстерно пророблені деталі фасаду, проте лісотехнічний корпус не позбавлений деякої перевантаженості декором. Слід зазначити, що немає жодного архітектурного ансамблю в Україні, який би так паплюжили критики. Втім звинувачувати Д. Дяченка у відсутності майстерності не наважувався ніхто, йому інкримінували український буржуазний націоналізм — найстрашніше обвинувачення тих часів.

Гірничорудний інститут у Кривому Розі побудований 1926 р. у гранично лаконічних формах класики за проектом архітектора В. Кундерта. Пошуки нових форм і прийомів об'ємно-просторової організації та художньої характеристики вищих навчальних закладів властиві Інженерно-будівельному інституту в Дніпропетровську (1929—1931, архіт. Г. Швецько-Винецький) і Гірничому інституту в Донецьку (архіт. Я. Штейнберг). Коридорне планування аудиторій, які винесено на головні фасади і які стають їх основними пластичними акцентами разом із "лежачими" або "стрічковими" вікнами, скляними еркерами та іншими деталями, притаманні конструктивізмові. Найхарактернішою планувальною особливістю цих вищих навчальних закладів є заміна основних сходів зручними пандусами, які дають змогу пропускати значно більше студентів і стають окрасою інтер'єрів. Нові вищі навчальні заклади споруджено в 20-ті рр. також у Харкові, Херсоні, Одесі, Луганську та інших містах України.

Лікувальні та оздоровчі заклади. Класична об'ємно-просторова схема і відповідний класичний декор в обробці фасадів та інтер'єрів характерні для будинку Зразкової робітничої поліклініки, побудованої в 1925—1927 рр. за проектом Е. Естеровича в Харкові. В одному розвиненому об'ємі зручно розміщені клінічна лікарня, поліклініка і зал саносвіти.

Централізована схема планувальної організації властива поліклініці та лікарні на 300 ліжок, побудованій в Шостому селищі Запоріжжя (1931, архіт. Л. Юровський). Лікарня з'єднана з поліклінікою критим переходом, а мініатюрну аптеку розміщено окремо біля входу на територію лікарні. Планування

доволі традиційне — коридор з холами для освітлення. І лікарня, і поліклініка, і аптека обличковані великими блоками рваного темно-червоного вірменського артикського туфу, і матеріал цей добре пасує до конструктивістської естетики — це уступ солярію на третьому поверсі, балкон з ажурною металевою огорожею на другому, напівкруглі виступи в місцях розміщення сходів, великі, горизонтальних пропорцій вікна, тоненькі залізобетонні стовпчики, що підтримують перехід і козирок з чотириметровим виносом над головним входом, — усе це виконано зі знанням справи, з хорошим художнім смаком.

Найбільшою і найдосконалішою за планувальною організацією лікувальною спорудою Львова є зведений в 1926—1930 pp. на кошти каси взаємодопомоги хворих санаторій-лікарня на 240 ліжок на вулиці Лисенка № 31 (нині — дитяча лікарня). П'ятиповерховий корпус санаторію-лікарні запроектовано в стилі конструктивізму архітектором А. Каменобродським з урахуванням усіх тогочасних вимог організації медичного обслуговування з досконалим плануванням палат для хворих, кабінетів і операційних. Фасади споруди з боку вулиці формують балкони на всю довжину корпусу, що виділяє споруду з навколишньої забудови.

У планувальній організації санаторно-курортних комплексів також можна простежити два напрями — павільйонний і централізований.

Лікувально-оздоровчі функції в 20-ті pp. виконували лазні, й про винятковy увагу до їх будівництва свідчить проектування і спорудження лазні № 4 при харківському заводі "Серп і молот" (1925—1927, архіт. В. Богомолов). Лазня являє собою двоповерховий подіум, в центрі якого здіймається вгору паралелепіпед. Така композиція викликана тим, що в центрі споруди розміщено басейн, який потребував достатнього природного освітлення, — саме в цьому паралелепіпеді й зроблено вікно. На той час басейн був найбільшим у Харкові — розміри ванни 8,6 × 10,7 м (на чотири доріжки), що давало змогу проводити тут не лише заводські, а й республіканські змагання з плавання і стрибків у воду, адже тут є й 10-метрова вишка. Для глядачів обладнано 120 місць на другому поверсі. Добре сплановано роздягальні, зали для миття, відпочинку і санітарного виховання, холи з буфетами.

Транспортні споруди достойно представлено залізничним вокзалом у Києві, побудованим у 1927—1933 pp. за проектом архітектора О. Вербицького. Це найсучасніші конструкції (монолітний залізобетонний каркас стін із заповненням шлакобетонними блоками, грибкові конструкції перекрить тощо) в органічному поєднанні з елементами українського бароко в обрисах щипця головного фасаду. Слід особливо наголосити на обраному О. Вербицьким графіку руху пасажирів у двох рівнях — завантаження через два надколійні переходи на другому рівні та розвантаження через два підколійні тунелі.

У 20-ті pp. в усіх великих містах України зводяться загальноміські поштителеграфи. Один з найбільших головпоштамтів став до ладу у Львові в 1923 р. (архіт. Є. Червинський). Після проведення реконструкції львівський Головпоштамт, що займає майже цілий квартал в центрі міста, набув форм, властивих неокласиці. Кремезний доричний ордер оздоблює фасади та інтер'єри споруди. Для будівництва поштамту в Харкові було прийнято конкурсний проект тоді ще студента О. Мордвінова, який мав гранично чітке планування. З боку площі споруда поділялася високою баштою зі сходами на дві части-

Харків. Будинок Держпрому. 1925—1929 рр. Архітектори С. Серафимов, М. Фельгер, С. Кравець.

ни — двоповерхову (операційний зал) і чотириповерхову (експедиція).

Адміністративні споруди. Значна увага приділялася будівництву адміністративних споруд різного рівня. Це банк в Донецьку (1930, архіт. О. Молокін), Будинок рад у Первомайську Миколаївської обл. (1927, архіт. В. Естрович). Найбільшою адміністративною спорудою того часу на теренах Західного регіону є восьмиповерховий Будинок канцелярій, споруджений у Львові 1928 р. за проектом архітектора Р. Мюллера у формах функціоналізму.

Найзначніший архітектурний ансамбль адміністративних споруд зведено у Харкові на площі Ф. Дзержинського (нині — площа Свободи). Головною спорудою в ансамблі є будинок Держпрому, побудований на кошти 30 трестів. У 1925 р. архітектори СРСР і один архітектор із США взяли участь у конкурсі на кращий проект цієї споруди. Форму площі визначив В. Троценко. Площа складається з двох частин — колоподібної діаметром близько 300 м і прямокутної, що примикала до неї з боку вулиці Сумської (430× 115 м). З висоти пташиного польоту площа за формою дещо нагадує хімічну реторту.

Аналіз матеріалів конкурсу свідчить про високу компетентність журі, котре зуміло виявити кращий проект, а також групу найцікавіших пропозицій. Першу премію отримав проект під девізом "Незваний гість" (архіт. С. Серафимов, М. Фельгер, С. Кравець).

Для реалізації було прийнято проект, що здобув першу премію, а керівником будівництва призначено видатного вітчизняного інженера-будівельника і архітектора П. Ротерта, котрий найкращим чином втілив задум зодчих. Будівельний об'єм споруди — 360 тис. $м^3$, її архітектурну структуру складають

дев'ять радіально розміщених різновисоких корпусів, об'єднаних у три великих об'єми з двома проїздами між ними (по вулицях Анрі Барбюса і Ромена Роллана). Через кожну вулицю-проїзд перекинуто три горизонтальних мостових переходи на рівні третього, п'ятого і сьомого поверхів. Головне в архітектурі Держпрому — напрочуд досконале поєднання вертикально поставлених паралелепіпедів.

Робочі приміщення управлінь найбільших промислових трестів згруповані за функціональним принципом і сполучаються між собою на горизонтальному рівні широкими коридорами, а на вертикальному — ліфтами та сходами. Тут передбачено два зали засідань — великий на 1000 місць і малий — на 250, технічну бібліотеку з читальним залом, пошту-телеграф, їдальню-ресторан, невеликий готель для приїжджих, банківську і нотаріальну контори, радіостанцію та інші служби. Суттєва особливість планування — кожний трест має доступ до приміщень і служб загального користування.

Конструктивною основою Держпрому є залізобетонний каркас із заповненням цегляним муруванням і подальшим ретельним отинькуванням гладких площин стін та скосів велетенських віконних вітражів — горизонтальних і вертикальних. Важко назвати іншу споруду, яка б мала такий вплив на архітектурну творчість і стимулювала пошуки нових форм та прийомів художньої виразності.

Наступною складовою частиною ансамблю мав стати Будинок уряду, на проект якого було проведено конкурс, однак цю споруду будувати не стали і на цьому місці спорудили Будинок проектних організацій (1930—1933, архіт. С. Серафимов і М. Зандерберг-Серафимова). Будинок проектних організацій (нині — Харківський університет) складається з двох об'ємів, які наростають до центру, з'єднаних легкими переходами з головною висотною частиною. Горизонтальні стрічкові вікна Будинку проектних організацій добре узгоджено за композицією з Держпромом.

Іще в 1929 р. виникло питання про зведення ще однієї споруди в ансамблі — Будинку кооперації, розробку проекту якого доручили О. Дмитрієву і О. Мунцу. За задумом зодчих, він формою і пластикою фасадів мав узгоджуватися з двома першими спорудами.

До архітектурного ансамблю входили також готель "Інтернаціонал" (1931—1934, архіт. Г. Яновицький) і будинок ЦК ВКП(б) — результат реконструкції та надбудови архітектором Я. Штейнбергом невеликого будинку. Ці споруди репрезентували чітко окреслений конструктивістський напрям.

Театри. У 1930 р. було оголошено міжнародний конкурс на проект нового, незнаного досі типу Театру масового музичного дійства для Харкова. Конкурс привернув увагу багатьох архітекторів, було представлено 144 проекти, в тому числі 100 із закордону — Німеччини, Франції, США, Японії, Італії, Швеції та інших країн світу.

За умовами конкурсу сцена і зал для глядачів на 4 тис. місць мали становити єдине ціле і слугувати не лише для постановки окремих спектаклів, а й для інших популярних у ті часи видів масового дійства — народних святкувань, демонстрацій та мітингів, спортивних і циркових виступів, постановок за активної участі глядачів.

У своєму проекті брати В. та О. Весніни запропонували організацію внутрішнього простору як єдиного об'єму. Спеціально розроблений механічний пристрій міг збільшити місткість залу від 4 до 6 тис. місць. Центральним ядром композиції плану і зовнішнього об'єму споруди був овальний зал для глядачів, запроектований у вигляді амфітеатру з

поступовим підйомом вигнутої кривої для забезпечення найкращих умов видимості сцени з найвіддаленіших точок (40 м). Великі просторі та світлі фойє з відкритими терасами напівкільцем охоплюють зал для глядачів і через систему модних тоді пандусів у центрі й двох бічних сходів з'єднуються із загальним фронтом гардеробів вестибюля. Велетенський зал буфету (600 м^2) примикає безпосередньо до фойє залу для глядачів і до відкритої тераси, що була запроектована над головним входом. Сцена проектувалася з таким розрахунком, щоб її можна було використовувати при різних трансформаціях в безперервному русі об'ємних декорацій, створюючи "просторовий верстат для гри акторів", а дійство виносилося в центр амфітеатру, максимально наближаючись до глядача. Через авансцену пропонувалося пропускати не лише демонстрації трудящих, а й військові паради за участю кавалерії і танків. У такий спосіб пропонувалося реалізувати нову концепцію реформування театру, розроблену режисером В. Меєрхольдом.

Проект братів Весніних було відзначено першою премією, журі наголосило на його реалістичності. В Харкові було організовано бюро для проектування остаточного варіанта театру. Однак у зв'язку з переносом у 1934 р. столиці республіки з Харкова до Києва ці роботи було припинено.

Конкурс на проект Театру масового музичного дійства підбив своєрідний підсумок розвитку архітектури 20 — початку 30-х рр.

6.3.6. Охорона і реставрація пам'яток архітектури

В Україні першим нормативним актом про охорону пам'яток історії і культури був декрет Раднаркому від 1 квітня 1919 р. "Про передачу історичних і мистецьких цінностей у відання Народного комісаріату освіти" (ЗУ УСРР 1919 р. № 34 ст. 395). Ось фрагмент цієї постанови: "Рада Народних Комісарів постановила, що будинки, приміщення мистецько-історичного значення в межах Української Соціалістичної Радянської Республіки, а саме: старовинні церкви, монастирі, каплички, мечеті, синагоги, кірхи, знаходяться під охороною Народного комісаріату освіти та не підлягають ні реквізиції, ні заняттю будь-якими відомствами та установами.

Примітка: Будинки, палаци та взагалі будівлі в колишніх поміщицьких маєтках, визнані Народним комісаріатом освіти мистецькими та історичними, передаються до Народного комісаріату освіти по згоді з губземвідділом...". Водночас "поминальник" втрачених пам'яток української архітектури можна вести з часу прийняття наведеної вище постанови, і тут найбільш значною акцією є знищення пограбованого в 1919 р. маєтку князів Кочубеїв у Диканьці на Полтавщині, який належав до видатних ансамблів садово-паркової архітектури України кінця XVII — початку XIX ст. (архіт. М. Львов і Л. Руска).

Протягом 20 — початку 30-х рр. на виконання прийнятих законодавчих актів в Україні створюються державні історико-культурні заповідники в Києво-Печерській лаврі (Музейне містечко), Софії Київській і Кирилівській церкві, в Ольвії та Херсонесі, Кам'янець-Подільському та ін.

У пожовтневі роки в пам'яткоохоронній справі основна увага приділялася науково-дослідним розвідкам, фотофіксації і обмірам пам'яток, а також намаганням зберегти архітектурну спадщину. Ще не було створено відповідних будівельних структур для проведення реставраційних робіт.

Архітектура 20 — початку 30-х рр. — явище багато в чому унікальне і вкрай

суперечливе, що передусім пов'язано з існуванням трьох несхожих стилістичних напрямів. Представники переважно старшого покоління архітекторів продовжували використовувати старі, як світ, форми класики і без зайвого галасу та революційної тріскотні будувати добротні споруди найрізноманітнішого призначення. Молодь, котра помилково увірувала в справжнє національне відродження України, щиро і заповзято торувала шляхи у пошуку національно-своєрідних і художньо довершених архітектурних форм. Проте не таку архітектуру хотіли бачити партійні функціонери, і невдовзі, з початком репресій 30-х рр., майже всі зодчі, які розробляли цей напрям, закінчили своє життя трагічно з тавром українських буржуазних націоналістів. Найбільшу увагу громадськості привертали гасла пролеткультівців і конструктивістів, котрі пропагували "новий побут", "відмирання сім'ї та ізоляцію дітей від буржуазного впливу сім'ї". Нове життя потребувало створення нових, оригінальних архітектурних форм, спонукало до пошуків нових типів споруд і форм художньої виразності.

Але мистецтво треба було поставити під пильний партійний контроль, і в 1933 р. було ліквідовано всі творчі організації зодчих і створено Спілку архітекторів СРСР, яка нав'язала митцям творчий метод соціалістичного реалізму, за допомогою якого вони мусили створити "пролетарську класику", що спиралася на опанування форм і прийомів російської класики. Таким чином, усі здобутки архітектури 20-х рр. було брутально перекреслено.

6.4. Архітектура 30-х років

6.4.1. Основні тенденції розвитку

У радянські часи цей період в історії нашої держави називався періодом розгорнутого будівництва соціалістичної економіки. Попри таку, сповнену оптимізму, назву народ встиг пережити військовий комунізм, підйом і відміну непу, індустріалізацію і тотальну колективізацію сільського господарства з голодомором і нищенням власника на селі, репресії та ліквідацію національної інтелігенції. Попереду були страшні репресії 30-х рр.

У квітні 1932 р. було прийнято постанову ЦК ВКП(б) "Про перебудову літературно-художніх організацій", у відповідності до якої керівництво визнало за доцільне створення єдиних офіційних творчих спілок письменників, художників, архітекторів. Ця акція стала віхою в розвиткові радянської архітектури. В травні 1933 р. у тодішній столиці України Харкові було ухвалено рішення про створення оргбюро зі скликання I з'їзду архітекторів, а невдовзі було створено оргкомітет, до якого увійшли 30 представників усіх розформованих угруповань. Окрім того, до оргкомітету було запрошено найавторитетніших зодчих і студентську молодь.

У тому ж році в Харкові відбувся перший пленум майбутньої спілки. Восени 1934 р. у Москві пройшла I Всесоюзна нарада радянських зодчих, котра розглядалася як предтеча I з'їзду і на якій було обрано його оргкомітет. У травні 1935 р. в Ленінграді було проведено II Всесоюзну творчу нараду. На ній було заслухано доповідь К. Алабяна, котрий вперше намагався розкрити зміст поняття "соціалістичний реалізм" стосовно архітектури: "Правда функціональна, конструктивна і художня — ось основна вимога соціалістичного ре-

алізму в архітектурі. Соціалістичний реалізм вимагає, аби ми правдиво відтворювали ідейний зміст, щоб не було суперечностей між методом і завданням праці". Боротьба за "справжню, правдиву архітектуру" (соціалістичного реалізму), на думку доповідача, має вестися із застосуванням критики, зверненої в першу чергу в бік еклектики, а також проти повернення до функціоналізму та конструктивізму.

І Всесоюзний з'їзд архітекторів, що відбувся в Москві 1937 р., ухвалив важливі рішення з принципових питань розвитку радянської архітектури: про її творчий метод — соціалістичний реалізм; про ставлення до архітектурної спадщини; про архітектурну освіту. У прийнятому статуті говорилося, що "...радянська архітектура повинна прагнути до створення споруд технічно досконалих, економічних, зручних і красивих, що відбивають радість соціалістичного життя, велич ідей і спрямувань радянської епохи" [1]. Цей статут був певним дисонансом до тогочасних реалій. Як відбивати радість у роки найстрашніших репресій? Яким може бути вивчення архітектурної спадщини у роки тотального нищення пам'яток архітектури?

Незважаючи на розходження слова і діла, архітектори сумлінно і професійно робили свою справу, будували житлові, громадські й промислові споруди, впорядковували міста.

У цей час здійснена серйозна перебудова архітектурної школи відповідно до постанови ЦК ВКП(б) про розвиток архітектурної науки та освіти, прийнятої у 1933 р. Архітектурні кадри традиційно готувалися для України в Академії мистецтв у Петербурзі і в знаменитому Петербурзькому інституті цивільних інженерів. Власна архітектурна школа із середини XIX ст. існувала лише на теренах Західної України, де ці функції успішно виконувала Львівська політехніка. Крім архітектурного відділення Львівської політехніки, в 1933 р. існувало п'ять архітектурних факультетів — два в Києві, два в Харкові та один в Одесі. У Харкові та Києві було також організовано архітектурні технікуми.

У 1934 р. в Москві було створено Академію архітектури СРСР, що позитивно вплинуло на розвиток науково-дослідної роботи в галузі архітектури житлових та громадських будинків і піднесення загальної культури радянського зодчества. Академія у своїх працях популяризувала світову і вітчизняну спадщину, проте її діяльність позначалася однобічним естетичним підходом до оцінки архітектурних явищ. Стилістичній перебудові радянської архітектури в УРСР сприяла реорганізація проектної справи зі створенням великих творчих колективів — проектних майстерень під керівництвом провідних зодчих.

6.4.2. Містобудування

Великий вплив на практику проектування і будівництва міст мала постанова Всесоюзного виконавчого комітету та Раднаркому СРСР "Про розробку та затвердження проектів планування й соціалістичної реконструкції міст і населених пунктів Союзу РСР", прийнята в 1933 р.

Один із перших у світовій практиці проект районного планування Донбасу та Криворіжжя було розроблено в 1938—1940 рр. фахівцями Діпроміста (автори Д. Богорад, М. Чернишов, В. Новиков, А. Station Station Станіславський), він передбачав комплексне використання багатих природних ресурсів цих районів.

[1] Устав Союза архитекторов СССР. — Москва, 1937. — С. 3.

У перспективній схемі розселення було враховано розвиток, укрупнення та реконструкцію існуючих міст і робітничих селищ, а також їх подальше життя. Недоліком схеми районного планування Донбасу і Криворіжжя було те, що в ній майже зовсім не приділялося уваги питанням розвитку сільського господарства і обводнення Донбасу (і це на прекрасних чорноземах!).

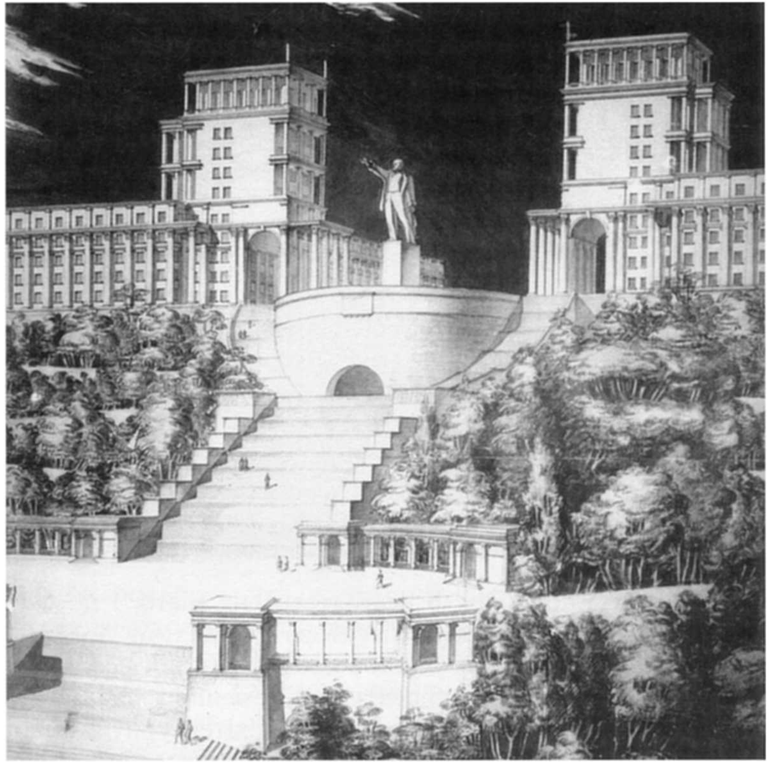
У 1936 р. було закінчено розробку генерального плану Харкова (керівники авторського колективу — проф. О. Ейнгорн та архіт. О. Касьянов). Генплан Харкова став помітним явищем у містобудівній практиці того часу. Стара історична радіальна сітка вулиць була не в змозі забезпечувати нормальний рух транспорту у місті, що простяглося зі сходу на захід на віддаль 20 км. Саме тому в генплані передбачалося створити нові кільцеві, січні та обхідні магістралі, які б з'єднували всі райони міста в обхід центру. Прокладка однієї з магістралей зі сходу на захід передбачалася в тунелі, що сприймалося в той час як найсміливіша новація. Для трасування швидкісних магістралей використовувалися яри та вибалки, що давало можливість уникнути перетину транспортних потоків на одному рівні. У перспективі проектувалося метро, передбачалося введення приміських електропоїздів вглиб міста та їхня стиковка з міським громадським транспортом. Житлова забудова проектувалася в Центральному (Нагірному), Червонозаводському, Благовіщенському, Салтовському та Лосєво-Основ'янському районах Харкова. При розробці цього генерального плану вперше в нашій країні було застосовано принцип мікрорайонування, запропонований О. Ейнгорном.

У 1934 р. Київ став столицею України і актуалізувалося питання його планомірного розвитку. У 1936—1938 рр. під керівництвом проф. П. Хаустова було розроблено і затверджено перший радянський генплан Києва. Головним у територіальному розвитку міста було те, що вперше в його історії планувалось у подальшому розбудовувати його не лише на високому правому березі, а й на рівнинному лівому, а також у південно-східному і західному радіальних напрямках. Вже тоді П. Хаустов мріяв перетворити Дніпро на композиційну вісь міста.

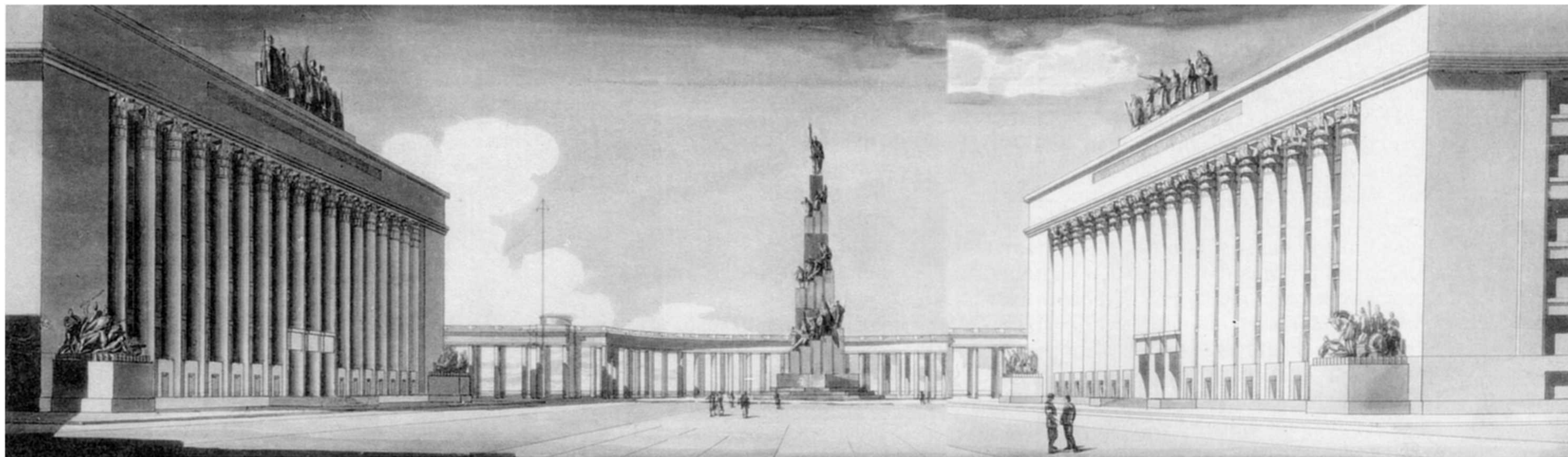
У генплані передбачалося створення нових промислових зон — Петрівсько-Куренівської, Телички, Корчуватської і Дарницької. Місто поділилося на кілька функціонально-планувальних районів — Центральний, Петрівка (Поділ), Печерсько-Звіринецький, Лівобережний та інші, зі створенням районних громадсько-культурних центрів. Передбачалося вибіркове будівництво вздовж магістралей великих житлових будинків, які мали у стислі строки сприяти створенню нового архітектурного обличчя Києва. Такі будинки було споруджено на Печерську, Брест-Литовському проспекті, вулицях Пирогова, Артема, бульварі Т. Шевченка.

Однією з найзначніших містобудівельних проблем 30-х рр. стало намагання створити загальноміський центр столиці в історичній забудові. В результаті конкурсу 1935 р. було прийнято пропозицію київського архітектора П. Юрченка створювати проект центру Києва на місці Михайлівського Золотоверхого монастиря. У подальшому в розробці конкурсних проектів забудови Урядового центру брали участь брати Весніни, І. Фомін, Г. Гольц, В. Заболотний, О. Тацій, П. Альошин, Я. Штейнберг та інші архітектори. Майже в усіх пропозиціях Урядова площа проектувалася перпендикулярно до Дніпра із розкриттям ансамблю на річку, влаштуванням системи

Київ. Конкурсний проект Урядового центру. 1934 р. Архітектор І. Фомін з колективом.



Київ. Конкурсний проект Урядового центру. 1934 р. Архітектор В. Веснін з колективом.



Київ. Конкурсний проект Урядового центру. 1934 р. Архітектори В. Заболотний, П. Юрченко, В. Онищенко.

сходів і пандусів по схилу. В результаті було прийнято пропозицію архітектора Й. Лангбарда, який не брав участі в конкурсі. Часткова реалізація проекту виявила повну неспроможність автора створити новий архітектурний ансамбль Урядової площі. У цей час в результаті реалізації реконструктивних робіт і просто з метою знищення унікальних пам'яток архітектури в Києві розібрано понад сто найцінніших споруд.

Багато напрочуд актуальних і складних проблем на найвищому професійному рівні вирішувалося в першому радянському генплані Дніпропетровська, розробленому в 1933 р. під керівництвом М. Шаповалова архітекторами М. Карповичем та Т. Вовненком. Ідеї генплану були втілені у життя не лише в 30-ті рр., а й у подальшому розвиткові міста. Оскільки цей генплан багато в чому несхожий на інші, слід розглянути його детальніше. У генплані Дніпропетровська, на відміну від інших міст, прискіпливо враховувався і раціонально використовувався такий важливий географічний чинник, як топографічна особливість місцевості, на якій розташоване місто, і це багато в чому визначило подальшу долю його розвитку. Як вписати міську забудову в природне оточення і як саме включити природу в архітектурну композицію — це питання стало одним з найважливіших на всіх рівнях вирішення містобудівних проблем. Дніпро одночасно з виконанням господарських, транспортних і санітарних функцій мусив прикрашати Дніпропетровськ, а тоді річка була надійно відгороджена від міста складськими спорудами, ремонтними майстернями та іншими господарськими приміщеннями. Рішучою містобудівельною акцією була спроба частково перенести центр міста з проспекту К. Маркса на впорядковану й озеленену набережну.

Продовжувався містобудівний розвиток Запоріжжя. Цікавою проектною пропозицією, яка одразу була майже повністю реалізована, став третій квартал Шостого селища (1935, архіт. В. Лавров). У 20-ті рр. всі житлові будинки цього селища ставилися по геліотермальній осі (північ—південь) і простір між ними був відкритий всім вітрам. У третьому кварталі зроблено перші кроки до повернення до принципів поквартальної забудови на більш високому щаблі. Це і майже круглий дім, і ритм з восьми житлових груп. Створення і реалізація цього проекту стала класикою вітчизняного містобудування.

Своєрідний архітектурний ансамбль із житлових будинків створено в м. Артемівську (архіт. М. Луцький). Відносно невеликі квартали забудовано по периметру чотириповерховими будинками. У наріжних закруглених їх частинах на перших поверхах влаштовано вбудовані магазини (гастроном, універмаг, овочевий, молочний). Для декорування фасадів використано майже увесь арсенал класики — пілястри, плоский руст у цоколях, тричетвертні колони і декоративні міжповерхові тяги. Між кварталами розбито добре впорядкований та озеленений бульвар з фонтаном, лавами для відпочинку. Саме цей бульвар став головною окрасою міського центру.

Була проведена реконструкція центрів в інших містах Донбасу — Макіївці, Горлівці, Рубіжному, Лисичанську.

У Харкові, Києві та Каневі споруджено пам'ятники Тарасові Шевченку, які стали помітним явищем у мистецькому житті України. Серед монументів Кобзарю найбільш вдалий і художньо довершений пам'ятник створено в Харкові (1935, скульп. М. Манізер, архіт. Й. Лангбард). Виразна і лаконічна бронзова постать поета закомпонована разом з героями його творів, що формують пластику п'єдесталу. Цікаво, що моделями скульпторові стали видатні українські актори Н. Ужвій, А. Бучма, Ю. Шумський та ін., і серед кращих художніх образів шевченківських героїв незмінно привертає увагу відтворена в бронзі молода Катерина (Н. Ужвій).

У 30-ті рр. значно пожвавилася містобудівна діяльність у західних областях і Закарпатті. В 1935 р. під керівництвом І. Дрекслера було розроблено проект Великого Львова, що значною мірою відповідав сучасним поняттям генерального плану. В ньому вперше піднімалися проблеми перспективного розвитку міста та його приміської зони. Було розроблено програму поліпшення планування Львова за рахунок будівництва кільцевих об'їзних доріг, які ма-

Харків. Пам'ятник Тарасові Шевченку. Загальний вигляд. 1935 р. Скульптор М. Манізер, архітектор Й. Лангбард.

Харків. Пам'ятник Тарасові Шевченку. 1935 р. Фрагмент.

ли об'єднати радіальні магістралі. Здійснювалося розширення та впорядкування вулиць, а приміські зони мали створити єдиний зовнішній зелений пояс навколо Львова.

По закінченні економічної кризи 1933 р. значно пожвавилося будівництво у Закарпатті, де функціоналізм став єдиним стилістичним напрямом в архітектурі. Помітною подією було будівництво в Ужгороді нового громадсько-житлового центру, який розмістився на захід від старовинної частини міста на березі р. Уж (архіт. Ю. Милавець, Ю. Міхалко, А. Чонгар, Е. Вальц). Головною спорудою комплексу став шестиповерховий адміністративний будинок краю "Рада Народова" (1936, архіт. А. Крупка), на прямокутній в плані площі розмістили будинки Крайового суду (нині — Облпрофрада), пошту, банки, гімназії, поліклініку й лікарню. Квартали три-, чотириповерхових будинків мають периметральне планування, і в центрі одного з них розміщено крайову в'язницю, що не можна визнати раціональним рішенням проблеми. Єдиний масштаб забудови зумовив її художню цілісність, хоч фасади житлових будинків не схожі між собою. Архітектурне розв'язання житла та інших споруд центру доповнюється майстерно виконаним озелененням і впорядкуванням вулиць.

Невеликий громадсько-житловий центр збудовано в Хусті, де, крім житлових будинків, споруджено пошту і комплекс гімназії (архіт. О. Шкутонський, Ф. Віксельберг). Ошатні, криті червоною черепицею житлові будинки, громадські й торговельні споруди утворили довершений архітектурний ансамбль з високим рівнем впорядкування і озеленення території. Всі житлові й громадські споруди групуються навколо видовженої в плані площі. Архітектори правильно обрали масштаб нового містобудівного утворення, яке стало органічною складовою в забудові цього старовинного міста Закарпаття.

Перед початком Другої світової війни Діпроміст розробив генплани і проекти реконструкції для 51 міста і 48 селищ міського типу. Ці проекти частково було використано вже під час післявоєнного відродження України.

Розробка генпланів, а особливо в 30-ті рр., вирішувала не лише професійні проблеми розвитку міст — у руках радянської влади містобудування було чи не найважливішим важелем пропаганди світлого комуністичного майбутнього, фантастичних для пори нечуваних репресій обріїв карколомного зростання міст, турботи "рідної партії та уряду" про благо трудящих. Насправді далі вибіркової забудови міст справа не пішла і науково обгрунтовані генплани лишилися на папері.

6.4.3. Промислова архітектура

Важливим містотворним чинником завжди є розвиток промисловості. Проблемам раціонального розміщення промислових підприємств, формуванню промислових комплексів приділялася значна увага. В цей час формуються і набувають розвитку нові структури проектних інститутів — Промбудпроект, Теплоелектропроект, Гідроелектропроект. Крім вищеназваних проектних організацій, де фахівці, працюючи, отримували заробітну платню, існувала ціла система "шарашок", в яких заарештовані без пред'явлення будь-яких звинувачень висококваліфіковані спеціалісти працювали лише за харчі.

В усіх провідних галузях промисловості відбулося опанування нових об'ємно-планувальних систем і типів промислових споруд. У важкій індустрії архітектурне обличчя підприємств визначають типи одноповерхових багатопро-

гонних цехів із внутрішнім водовідводом і ефективними профілями пристроїв для освітлення — ліхтарів, що відповідають певним технологічним параметрам. У композиційних рішеннях фасадів цехів успішніше, ніж у цивільному будівництві, долаються наслідки формального використання класичної спадщини.

У цей період будуються нові електростанції і серед них Червонозаводська ТЕЦ у Харкові (1932—1936, архіт. Д. Булах). У середині 30-х рр. запропонована і втілена в життя принципово нова компоновка головного корпусу ДРЕС із розміщенням труб та іншого обладнання на власних фундаментах за межами об'єму споруди, і в результаті суттєво змінюється його композиція (Кураківська ДРЕС у Донбасі, 1936—1940, архіт. І. Мальц).

У 1933—1941 рр. розвиваються прийоми архітектурної організації комплексів і споруд шахтної поверхні. Проводиться стандартизація шахтного обладнання, вперше розробляються типові проекти механізованих шахт і типові проекти організації шахтної поверхні. Уперше починає приділятися увага формуванню передшахтних площ, їхньому зв'язку із шахтарським селищем. Адміністративно-побутові комбінати шахт набувають вигляду великих громадських споруд, і саме на них зорієнтовані головні вулиці селищ. За приклад може правити планування шахт "Марія — Глибока" (1935, архіт. М. Курочкін), "Сорокіно 2-біс" (1935, архіт. В. Монтлевич).

Упроваджувалося прогресивне (острівне) розміщення доменних цехів, споруджувалися найбільші в Європі типові доменні печі з корисним об'ємом 13 тис. м^3, профіль яких розраховано за методом видатного вітчизняного вченого-металурга, акад. М. Павлова. Споруджено найбільші в Європі цехи — бессемерівський на "Криворіжсталі" (1935—1939, архіт. В. Добрецов, А. Могилевський, П. Терехов), листопрокатний — на "Запоріжсталі" (1935—1938, архіт. В. Добрецов, І. Степанянц, В. Максимов). Цікавий архітектурний ансамбль промислових споруд сформувався на Дніпропетровському алюмінієвому комбінаті. Особливо вдалим є просторове вирішення цеху кальцинації (глиноземного заводу), спорудженого в 1934 р. за проектами архітекторів М. Гундобіна та Е. Омініна.

Розвиток машинобудування також збагатив промислове зодчество 30-х рр. цікавими спорудами і архітектурними ансамблями. До них належить друга черга Харківського тракторного заводу. Композиційною віссю промислового комплексу є добре впорядкована і озеленена головна заводська алея, обабіч якої розміщуються виробничі цехи. Серед них вирізняється комплекс термічного та сталеливарного цехів (1935—1940, архіт. В. Богомолов, А. Гончарук, Д. Широкорад, Г. Іконников, М. Виноград).

Певні зрушення відбулися і в архітектурі комплексів легкої та харчової промисловості. Так, вдало використано технологічні особливості в архітектурно-композиційній побудові Полтавського прядильного комбінату (1929—1936, архіт. Д. Чухін, А. Пирожков). Окремі виробничі комплекси комбінату сформовано з урахуванням специфіки функціонально-технічних процесів і розміщено в окремих корпусах-блоках, зв'язаних між собою системою галерей, що надає комбінатові специфічного вигляду.

У 30-ті рр. побудовано десятки підприємств харчової промисловості — цукрові заводи в Куп'янську, Шполі, Гнівані, великі хлібзаводи в Харкові, Лу-

ганську, Краматорську, Полтаві, Сумах. На новому Київському хлібзаводі № 4, спорудженому на вулиці Дегтярівській, своєрідно вирішено інтер'єр пекарного залу з відкритою галереєю, яка з'єднує на рівні другого поверху бічні крила і технологічні відділення хлібопекарного корпусу (1936, архіт. Г. Молоков).

6.4.4. Житлові будинки

Якщо у 20-ті рр. споруджувались соцміста й житлові райони при великих підприємствах, то для 30-х рр. найхарактернішим було вибіркове будівництво, і ансамбль з трьох-чотирьох будинків був певною подією.

У 20-ті рр. трудящих в ім'я здійснення широкомасштабного соціального експерименту намагалися загнати в "будинки-комуни" з "кабінами для спання", позбавити можливості мати сім'ю, а у 30-ті рр. з'явився новий тип міського житла — будинки спеціалістів, тобто будинки секційного типу зазвичай з чотирикімнатними квартирами. Вони мали певні особливості планування — передбачалася маленька кімната при кухні для хатньої робітниці, ванна кімната за нормами того часу освітлювалася першим світлом, санвузол — другим. Окрім парадного входу, будинок мав так званий чорний хід — точнісінько так, як було в рішуче засудженому "проклятому капіталістичному минулому". В таких будинках квартири отримували, звичайно, не робітники, а партійна та державна номенклатура середнього рівня.

Відповідно до розроблених генпланів такі багатоповерхові будинки споруджувалися на центральних магістралях. Це житлові будинки на вулиці Інститутській № 36 (архіт. С. Григор'єв) та Пирогова № 2 (архіт. Г. Шлаконьов) у Києві, на вулиці Совнаркомівській № 38 у Харкові (архіт. В. Троценко), Мостовій № 2 в Дніпропетровську (архіт. В. Самодрига). Все це житло було розраховано на посімейне заселення, але водночас у 30-ті рр. за рахунок заводів будувалося і менш комфортне житло, де квартири заселялися покімнатно, створювалися комуналки зовсім іншого ґатунку.

В Запоріжжі на центральному проспекті Леніна було споруджено кілька житлових будинків, які сформували архітектурне обличчя міста і серед них чи не найкращий — будинок, зведений 1937 р. за проектом відомих архітекторів Г. Орлова і П. Сталіна.

У 30-ті рр. проявилася ще одна тенденція — житлові будинки в столиці, які було споруджено на центральних вулицях у формах конструктивізму, терміново "одягалися" в класицистичні шати. Із Харкова до Києва було запрошено акад. архітектури О. Бекетова. Він до торця конструктивістського будинку по теперішній вулиці Грушевського № 9 прибудував класичний портик з аркою, фронтоном і спареними пристінними колонами. В іншому районі Києва на вулиці Лисенка № 2 архітектор О. Маринченко протягом кількох років прикрашав свій будинок декоративними атрибутами з арсеналу класики. Тут були і великі недоречні для житла декоративні вази, і ліплені розетки, і орнаменти. Це свідчить про те, що тогочасне суспільство однозначно реагувало на зміну стилістичної спрямованості зодчества, віддаючи перевагу "пролетарській класиці".

Велика увага приділялася спорудженню гуртожитків. До числа найкращих належить гуртожиток студентів медінституту у Вінниці на 300 місць (1936—1938, архіт. Т. Волкобой). Гуртожиток має коридорне планування з двостороннім розміщенням житлових

Харків. Житловий будинок на вулиці Совнаркомівській. 1935 р. Архітектор В. Троценко.

Запоріжжя. Житловий будинок на проспекті Леніна. 1937 р. Архітектори Г. Орлов, П. Сталін.

кімнат. Передбачено спеціальні кімнати для підготовки до лекцій і кухні, що було новацією для гуртожитків 30-х рр.

6.4.5. Громадські споруди

Кожний період в історії вітчизняного зодчества знаменувався появою нових, незнаних досі типів громадських споруд. У 30-ті рр. це були передусім багатозальні кінотеатри, школи різної місткості, вищі навчальні заклади, санаторії, а також споруди загальнореспубліканського значення.

Зміна стилістичної спрямованості найповніше проявилася саме в архітектурі громадських споруд, які майже завжди були й лишаються композиційними акцентами міських вулиць та площ і врешті-решт визначають художнє обличчя кожного міста, селища, села. Фасади громадських споруд починають все більше прикрашати елементами класичних архітектурних форм, проте далеко не завжди ці форми творчо осмислювалися, часто вони спрощувались із введенням стилізованих елементів радянської геральдики, використанням монументальної скульптури і живопису. Архітектурі громадських споруд притаманна урочистість, а планам і фасадам майже обов'язкова симетричність.

Дошкільні дитячі заклади. Найпопулярнішим в 30-ті рр. був проект дитячих ясел на 60 місць, розроблений архітекторкою Т. Волкобой. За цим проектом в Україні побудовано 561 споруду. Така популярність проекту пояснюється компактністю об'ємів і зручністю планування. Це двоповерховий будинок з двома верандами для літнього сну на двох рівнях. Двоє сходів і ще два допоміжних виходи на першому поверсі давали змогу ізолювати чотири групи під час можливих інфекційних захворювань. Зовнішні обриси споруди — рідкісний для 30-х рр. приклад намагання авторки творчо використати мотиви українського національного зодчества, зокрема своєрідну форму завершення фронтону у вигляді зрізаної трапеції.

У практиці забудови міст України доволі часто застосовувався проект дитячого садка на 100 місць (автор типового проекту архіт. М. Манвелян). Будинок компактний в плані, двоповерховий з великими груповими кімнатами і спальнями. Найвдаліші дитячі садки побудовані за цим проектом в м. Краматорську на вулиці Великій Садовій та Чернігові на вулиці Зеленій № 13. Дитячий садок на 180 місць побудований по проспекту Металургів у Кривому Розі в 1937 р. (архіт. О. Шкода).

Школи та інші навчальні заклади. Найбільша увага приділялася створенню типових проектів шкіл. Закінчену організаційну структуру школи отримали після постанови ЦК ВКП(б) від 15 травня 1934 р. Цією постановою було встановлено загальні для Радянського Союзу типи загальноосвітніх шкіл: початкова (чотирирічна), неповна середня (семирічна) і середня однокомплектна (десятирічна), причому однокомплектна школа передбачала один набір класів від першого до десятого, а двокомплектна — два. В 1935 р. було визначено норми площі, кубатуру й кошторисну вартість школи в розрахунку на одного учня, одночасно було заборонено будівництво шкіл за індивідуальними проектами без спеціального дозволу Раднаркомів союзних республік.

У 1935 р. при Наркомпросвіті УРСР було створено спеціалізовану проектну організацію Шкілпроект і до 1941 р. розроблено 102 типових проекти шкіл, які різнилися кількістю поверхів (не більше трьох), формою плану і передбачалися для будівництва в містах із різною кількістю населення. Фасади шкіл прикрашалися портиками і пілястрами,

Кривий Ріг Дніпропетровської обл. Дитячий садок. 1938 р. Архітектор О. Шкода.

невисоким рустом в оздобленні цоколя і декоративною скульптурою — це піонери-сурмачі та барабанщики, льотчики і прикордонники.

Розробкою типових проектів шкільних споруд займалися відомі архітектори України — В. Риков, Є. Коднір, В. Самодрига, О. Красносельський, Й. Каракіс та багато інших. Школи 30-х рр. виносили на червону лінію забудови кварталів, вони формували архітектурне обличчя міст. Для будівництва шкіл вперше почали застосовувати збірні залізобетонні сходи, але перекриття в класах продовжували споруджувати на дерев'яних балках. Перша наріжна київська школа, побудована із застосуванням для міжповерхових перекрить монолітного залізобетону, — 25-та середня школа на вулиці Володимирській № 1 (1938, проект проф. М. Шехоніна), а краща двокомплектна — на вулиці Виноградній в Києві (1937, проект Є. Кодніра).

У 30-ті рр. складається тип нової школи-інтернату для обдарованих дітей (музичні, художні, хореографічні), а також дітей з дефектами зору, слуху, вадами опорно-рухового апарату. Прикладом такого закладу може бути одна з перших шкіл-інтернатів для незрячих дітей, побудована в 1937—1938 рр. у мальовничому передмісті Києва — Пущі-Водиці за проектом архітектора М. Холостенка. В плані школа-інтернат близька до збагаченої численними розкреповками літери Н і перед головним фасадом створено курдонер. Будинок двоповерховий і тільки центральну частину піднято на три поверхи. По один бік коридору-рекреації розміщено невеликі класи (площа кожного 22 м^2). Кожний такий клас вміщував не більше 15 учнів. У центрі над вестибюлем — невеликий актовий зал. На відміну від масових шкільних споруд тут одне крило відведене під їдальню з кухонним блоком, а друге — під гуртожиток і ліку-

Київ. Школа на вулиці Виноградній. 1937 р. Архітектор Є. Коднір.

вальні кабінети. При гранично чіткій симетричній схемі в трактовці фасадів прослідковуються доволі специфічні риси архітектури 30-х рр., коли архітектор намагався творчо оранжувати форми класики, майстерно поєднавши їх із суто конструктивістським осмисленням.

До кращих навчальних закладів цього часу належить відкрита 1936 р. у Львові Вища торговельна школа (нині — Торговельно-економічний інститут). Її вільне планування і асиметрична об'ємно-просторова композиція зумовлені виключно функціональними міркуваннями. Геометрично чіткі форми, поєднання стрічкових вікон і глухих площин стін, пласкі дахи — все це дало можливість створити сучасний образ навчального закладу (архіт. В. Дейчак). У формах функціоналізму у Львові, Стрию, Дрогобичі, Ужгороді, Хусті будувалися гімназії, комерційні училища, спортивні зали.

Культові споруди. На теренах Галичини, Північної Буковини та Закарпаття продовжувалося спорудження храмів. У Галичині в 30-ті рр. було побудовано чи не найбільше культових споруд. Тільки за проектами відомого львівського архітектора В. Нагірного та його сина Євгена в різних районах Прикарпаття зведено понад 200 храмів. Особливо цікаві дерев'яні храми, що збудовані в народних традиціях, зокрема, церква Св. Володимира в с. Верблявни Буського району (1937, тесля І. Бойко), церква Симеона Стовпника в с. Нагаїв Яворівського району (1939), церква Кузьми і Дем'яна в с. Михайлевичі Дрогобицького району (1932), церква Різдва Богородиці в с. Пшеничники Долинського району (1934) і багато ін. Одночасно зводилися численні костьоли, більшість яких запроектована архітектором Т. Таловським у формах неоготики.

Клуби та палаци культури. Якщо в 30-ті рр. у східних районах України

будівництво робітничих клубів майже повністю припинилося, то в Західній Україні цей процес набував розвитку і більшість нових клубів будувалися у формах функціоналізму.

У цей час на Подніпров'ї з'явився новий тип громадських споруд — Палац піонерів і школярів. Один з перших був побудований в 1936—1938 рр. на проспекті Карла Маркса в Дніпропетровську за проектом архітектора А. Вітіна. Порівняно невелика двоповерхова споруда з чотириколонним портиком на головному фасаді розміщена біля входу в Парк імені В. Чкалова. Таке розташування споруди давало змогу використовувати територію парку для організації піонерських лінійок і для облаштування просто неба спортивних майданчиків і ділянок для дослідів юних ботаніків. У плануванні палацу основну увагу приділено ретельній розробці обладнання групових кімнат — балетної студії, оранжереї з зимовим садом, зоокуточка.

Розробка проектів медико-санітарних і лікувально-оздоровчих закладів здійснювалася на основі ґрунтовних наукових досліджень. За участю відомих лікарів-гігієністів було підготовлено і видано наукові праці й нормативні матеріали. Особливо значним був внесок у цю справу лікаря-гігієніста Г. Суєтіна. В той час домінував павільйонний принцип організації лікарень і санаторіїв. Для Чернігівської обласної лікарні було розроблено типовий проект хірургічного та інфекційного корпусів, які мали найбільш специфічні планувальні особливості (архіт. В. Дюмін), згодом його було використано для будівництва медичних закладів у різних містах Донбасу.

Кілька лікарень і медвузів при лікарнях було зведено за спеціально розробленими проектами. Це поліклініка на 2 тис. відвідувачів у Краматорську (архіт. Б. Озар), Київська міська лікарня при медінституті (архіт. А. Толь), корпуси Вінницького медичного інституту — морфологічний (архіт. Р. Барабаш), терапевтичний (архіт. В. Юріх), будинок Інституту очних хвороб і тканинної терапії імені академіка В.П. Філатова в Одесі (архіт. М. Кац, А. Кордонський, М. Шліфер), корпус Інституту експериментальної біології і патології в Києві (архіт. П. Альошин, А. Колісниченко).

У містобудівельній організації санаторних комплексів так само, як і лікувальних, домінувала павільйонна система, і тут стали обов'язковими такі типи споруд: спальний корпус, клуб-їдальня з кухонним блоком, лікувальний і прийомно-адміністративні корпуси. Крім традиційних курортних районів на Чорноморському і Азовському узбережжях, для будівництва здравниць використовували місця, де були відомі джерела мінеральних вод (Миргород), грязей (Слов'янськ), мальовничі райони України — Соснівка в Черкасах, Пуща-Водиця в Києві.

Найбільшим курортним комплексом Одеси став санаторій № 5 (нині — "Росія"), побудований в 1935—1939 рр. за проектом архітекторів М. Каца і М. Шліфера. В його містобудівельній організації добре простежується групове планування — чотири триповерхові спальні корпуси попарно зблоковані один з одним і з їдальнею з розвиненим кухонним блоком. Окремо розміщені адміністративний корпус із санпропускником і медичний з фізкультурним та концертним залами. Всі будівлі орієнтовано на південний схід під кутом до берега моря. Архітектуру спальних корпусів формують широкі балкони-тераси, а входи підкреслено чотириколонними доричними портиками на висоту першого поверху.

Одеса. Санаторій № 5 (нині — “Росія”). 1935—1939 рр. Архітектори М. Кац, М. Шліфер.

У 30-ті рр. в готельному будівництві сформувалися загальні риси, притаманні цьому виду споруд. Так, наприклад, типовим загальноміським готелем був “Донбас” у Донецьку (1936—1938, архіт. І. Речаник, Н. Шувалова), в той час найбільший в Україні. Він мав 182 комфортабельні номери, а на рівні першого поверху, крім парадного вестибюля, було розміщено два зали ресторану з необхідним набором допоміжних приміщень, а також перукарню і промтоварний магазин. П’ята частина об’єму споруди зайнята службовими приміщеннями, що обслуговували не лише постояльців власне готелю, а й мешканців шахтарської столиці. П’ятиповерхова споруда мала ускладнену композицію об’ємів, рівні ділянки фасаду змінювалися круглими, а глибокі лоджії поєднувалися з еркерами та балконами. У верхній частині циліндричного об’єму був розміщений барельєфний фриз, виконаний відомим скульптором-монументалістом Б. Кратком у техніці високого бетонного рельєфу — композиції на теми героїчної праці металургів і шахтарів. Готель “Донбас” став окрасою проспекту Артема.

Торговельні заклади. В той же час сформувалися й типологічні риси великих універсальних магазинів, які будувалися в центрах міст. У 1935 р. почалася планомірна реконструкція проспекту Карла Маркса в Дніпропетровську і найпомітнішою спорудою в цьому архітектурному ансамблі став універмаг, запроектований архітектором О. Красносельським. Об’ємно-просторова композиція універмагу і зараз лишається зразковою. Прямокутний в плані універмаг має три робочих поверхи площею 3270 м^2, де працює 225 продавців. Проти трьох входів, виділених на фаса-

Донецьк. Готель "Донбас". 1935 р. Архітектори І. Речаник, Н. Шувалова.

Дніпропетровськ. Центральний універмаг. 1935 р. Архітектор О. Красносельський.

Донецьк. Двозальний Кінотеатр імені Т. Шевченка. 1938 р. Архітектор Л. Теплицький.

дах трьома арковими пройомами, розміщені широкі сходи і ліфтові кабіни. З такою самою граничною чіткістю стіни споруди розчленовано пілястрами (атиковий поверх) — це зручні складські приміщення. В 1936 р. у Києві на Хрещатику побудовано Центральний універсальний магазин — ЦУМ (архіт. Л. Мецоян, Д. Фрідман). Форма ділянки на розі Хрещатика і сучасної вулиці Б. Хмельницького багато в чому визначила форму споруди в плані. Наріжну частину зрізано з невеликим пристінком до бокових крил і саме з наріжної частини організовано головний вхід, по осі якого посаджено широкі розпашні сходи. Великі універсальні магазини побудовані в Донецьку, Маріуполі, Харкові та інших містах.

Спортивні споруди. Значна увага приділялася спорудженню спортивних закладів. Великі стадіони збудовано в Києві, Одесі, Харкові, Дніпропетровську. Один з найбільших тогочасних — стадіон "Динамо" в Києві на 20 тис. глядачів споруджено в 1934—1953 рр. за проектом архітекторів В. Осьмака і В. Беспалого, але цей винятково зручний спортивний комплекс не відповідав вимогам столиці, і 1936 р. було вирішено спорудити в Києві новий стадіон на 50 тис. глядачів, який було зведено в 1934—1941 рр. за проектом архітектора М. Гречини.

Кінотеатри і театри. Успіхи звукового кіно і можливості ідеологічного впливу на людину стимулювали будівництво кінотеатрів. Типових проектів кінотеатрів тоді не розробляли, і кожен з них був оригінальним архітектурним

Чернігів. Тризальний Кінотеатр імені М. Щорса. 1937 р. Архітектор П. Савич.

витвором. Тип кінотеатру як споруди складався непросто. Спершу бажання зрівняти комфортність кінотеатрів з театрами, привело до планування в них гардеробів для глядачів та інших зручностей. Так, перший двозальний Кінотеатр імені Т. Шевченка в Донецьку, споруджений за проектом Л. Теплицького, мав гардероб і балкони, але в процесі експлуатації кінотеатру виявилися недоліки — потоки відвідувачів біля гардеробів пересікалися, що унеможливлювало нормальну експлуатацію споруди. Від гардеробів невдовзі відмовились, але глядачів перед початком сеансу розважав оркестр, кінотеатр мав читальний зал і буфети. Тризальний Кінотеатр імені М. Щорса зведено також в Чернігові за проектом П. Савича. Помітним явищем в культурному житті Донбасу став побудований 1938 р. кінотеатр "Стахановець" на 800 місць у Кадіївці. Тут автор проекту архітектор М. Нікарро (такий гоноровий псевдонім придумав для себе архітектор М. Петренко) для забезпечення прекрасної видимості екрану використав форму схилу міського парку, а головний фасад споруди прикрашає напівкругла в плані дорична колонада.

Театри було споруджено в Харкові (Червонозаводський, 1934—1936, архіт. В. Троценко, В. Пушкарьов) і Донецьку (1935—1940, архіт. Л. Котовський). Театр у Донецьку, збудований за проектом, відібраним на основі закритого конкурсу, розміщено на невеликій, добре впорядкованій площі, що примикає до головної магістралі — вулиці Артема, куди звернено його головний фасад. Заклад розраховано на 1500 місць, в

Донецьк. Театр опери і балету.
1935—1940 рр. Архітектор Л. Котовський.

плані він являє собою прямокутник з невеликими виступами об'ємів сходових кліток і сценічних "кишень". Споруду сплановано за традиційною класичною схемою, але особливістю планування є розміщення підковоподібного в плані залу і фойє на рівні другого поверху. Відстань по осі від порталу сцени до задньої стінки амфітеатру дорівнює 30 м. Зал для глядачів має, крім партеру-амфітеатру, балкон і незначну кількість лож. Театр спочатку споруджувався для організації драматичних вистав і мав оркестрову яму лише на 65 музикантів, яку згодом розширили для розміщення 95 оркестрантів. Велику увагу приділено оздобленню інтер'єрів і особливо залу для глядачів, де по периметру на рівні верху балкона влаштовано колонаду, що надає залові певної масштабності й урочистості. Фасад театру напрочуд виразний, і його головним художнім акцентом є лоджія з п'ятипрогонною аркадою, декорованою тричетвертними коринфськими колонами. Ця лоджія в теплу пору року використовується як зручне фойє, а перший поверх трактується як могутній стилобат з п'ятьма входами. Бічні та задні фасади дещо здрібнені, але також витримані в кращих класичних традиціях.

Музеї. У передвоєнні роки в Україні збудовано кілька музейних і виставкових споруд, серед яких слід виділити передусім літературно-меморіальний музей у Каневі (нині — Черкаської обл.) на могилі Тараса Шевченка. До складу комплексу входять пам'ятник поету (скульп. М. Манізер, архіт. Є. Левінсон), будинок літературно-меморіального музею (архіт. В. Кричевський і

Канів Черкаської обл. Літературно-меморіальний музей-заповідник Т. Шевченка на Тарасовій горі. 1934—1937 рр. Архітектори В. Кричевський, П. Костирко.

Канів. Літературно-меморіальний музей Т. Шевченка. Вестибюль.

П. Костирко), пейзажний парк і сходи. Асиметричні об'єми світлої двоповерхової споруди на світло-сірому гранітному цоколі чітко окреслені на смарагдовому тлі зеленого парку. Вхід до музею підкреслено портиком, що складається з шести прямокутних у плані стовпів, з неглибокими прямокутними канелюрами. Високий з виносом дах, форма якого нагадує дахівку української хати, видовжені вікна — ось власне і все в архітектурі цієї відомої усьому світові споруди. Вестибюль з красивими розпашними сходами і ритм стовпів з вертикалями канелюр створюють атмосферу урочистості. Анфілади добре освітлених музейних залів дали можливість створити змістовну композицію. Літературно-меморіальний музей Т. Шевченка у Каневі — єдина споруда, яку

Київ. Будинок ЦК ВКП(б) (нині — Міністерство закордонних справ України). 1937 р. Архітектор Й. Лангбард.

дозволили збудувати у формах і традиціях народного зодчества і національного мистецтва.

Адміністративні споруди. Значна увага приділялася спорудженню адміністративних будівель. Так, у 1935—1936 рр. за проектом архітектора В. Троценка збудовано будинок Донбасенерго в Горлівці, у 1936—1938 рр. за проектом архітекторів С. Рабіна та Л. Черлинеовського — адміністративний будинок Управління харчосмаковою промисловістю (Харчосмак) у Вінниці.

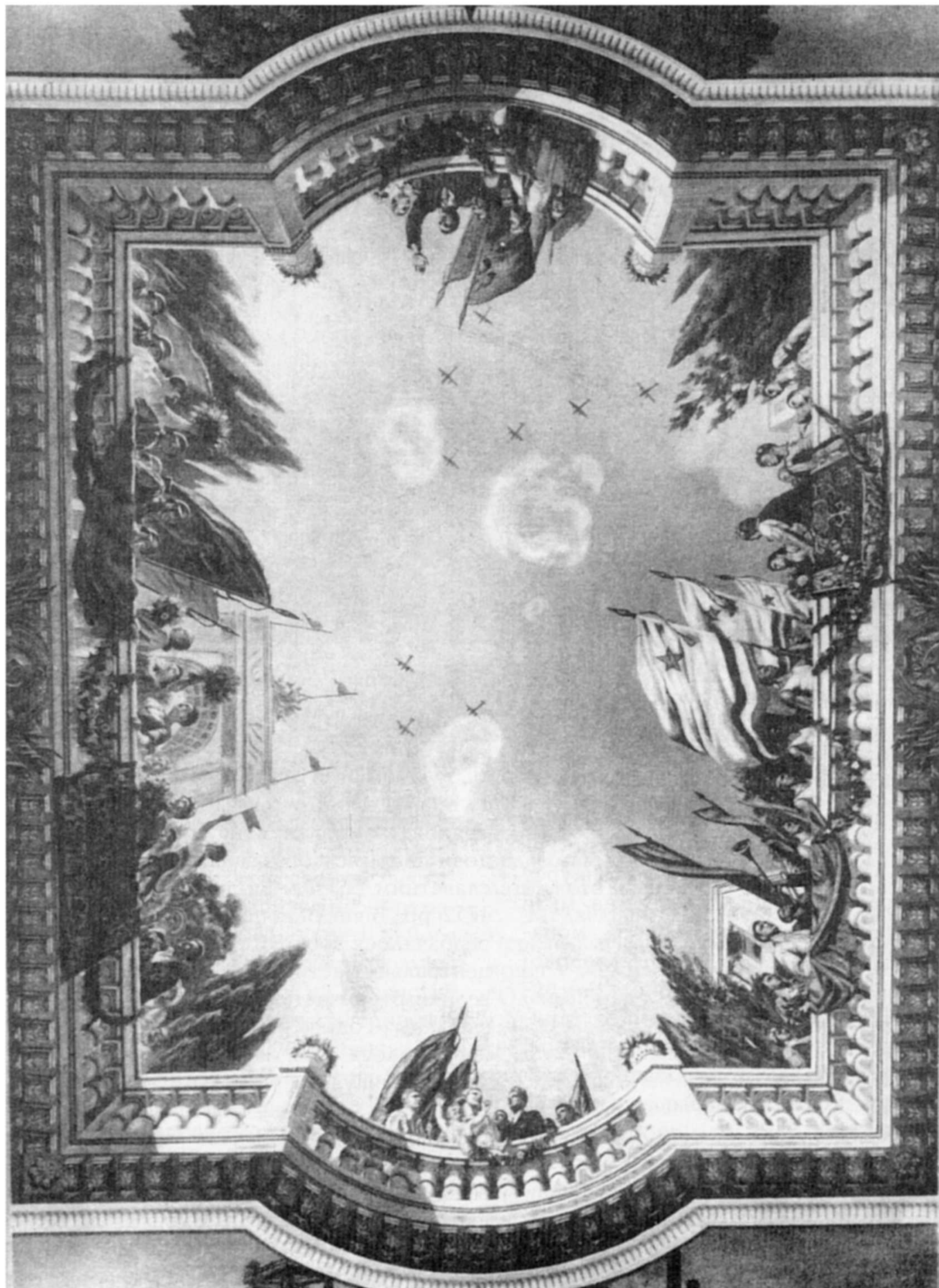
У Києві споруджено кілька великих адміністративних споруд. Це частково реалізований Урядовий центр (нині —

Київ. Будинок Верховної Ради. 1939 р. Архітектор В. Заболотний.

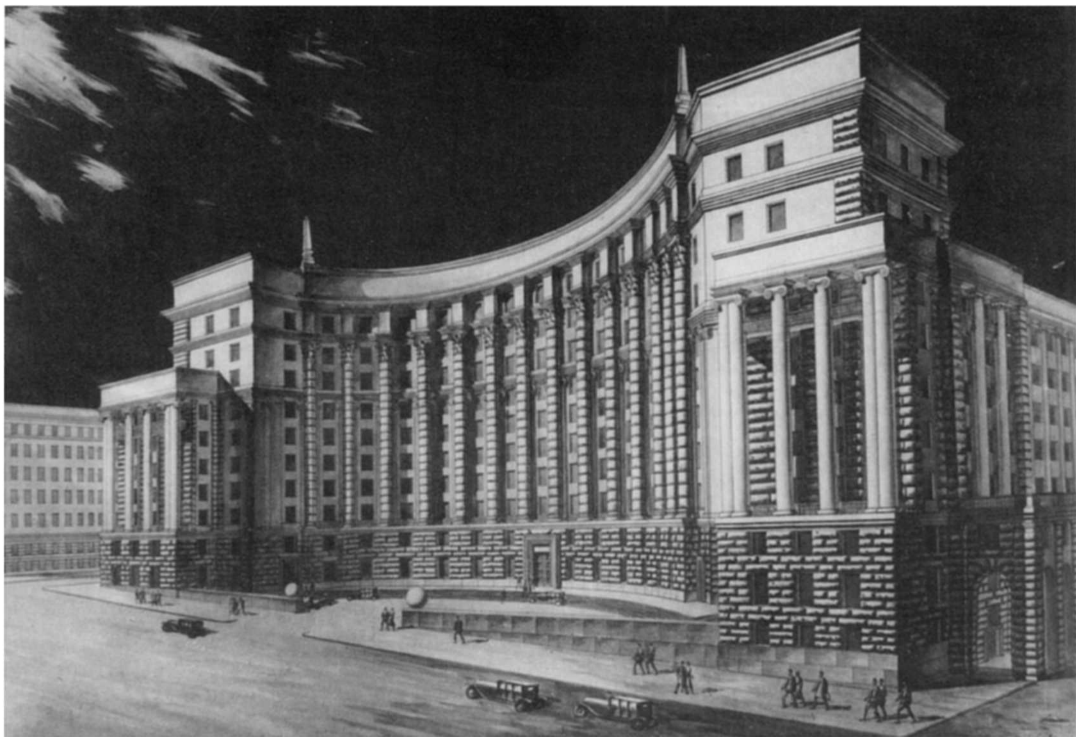
будинок Міністерства закордонних справ, архіт. Й. Лангбард), будинок штабу Київського військового округу (нині — адміністрація Президента України, архіт. С. Григор'єв), а також дві унікальні адміністративні споруди — Верховна Рада (1936—1939, архіт. В. Заболотний) і НКВС (нині — будинок Кабінету Міністрів, 1935—1938, архіт. І. Фомін, П. Абросимов).

В основу планування як центрального десятиповерхового, так і бічних семиповерхових крил будинку Кабінету Міністрів покладено коридорну систему. Основним декоративним мотивом, що об'єднує всі об'єми споруди, є іонічний своєрідно трактований ордер — пілястри з іонічними капітелями на бокових крилах, портики зі спареними по краях колонами на фланкуючих виступах головного фасаду, другорядну роль виконують іонічні пілястри на увігнутій кривій, сполучені з великими тричетвертними колонами коринфського ордера, що позбавлені деталізації, з чавунними капітелями спрощеної форми.

Підкреслено важкі й суворі монументальні форми споруди яскраво демонструють суть соціалістичного реалізму в архітектурі — відповідність форми первісному призначенню будинку. В бесідах із аспірантами автор цього твору акад. архітектури І. Фомін наголошував: "Я хочу, щоб кожний перехожий, проходячи повз цю споруду, відчував душевний трепет". Зодчий досяг поставленої мети, і нині, коли призначення споруди змінилося і у дворі не функціонує підземна катівня, вона все одно справляє гнітюче враження, викликає почуття, далеке від радості. В цьому й полягає сила мистецтва архітектури, здатної доступними їй засобами відтворювати не лише соціальну суть епохи, а й викликати у людини певні



Київ. Будинок Верховної Ради. Живописний тематичний плафон "Квітуча Радянська Україна". 1939 р. Художники Б. і В. Щербакови.



Київ. Будинок НКВС. 1935—1938 рр. Проект. Архітектори І. Фомін, П. Абросимов.

почуття. Образ споруди, створений талановитими зодчими, настільки викінчений і виразний, що навіть пофарбування фасадів у білий колір не змінило ситуації.

Напрочуд цікава історія проектування і будівництва будинку Верховної Ради в Києві. Після проведення конкурсу на проект Урядового центру на місці Михайлівського Золотоверхого монастиря і спорудження першої складової нового архітектурного ансамблю — будинку ВКП(б) України (нині — Міністерство закордонних справ) вирішили припинити подальшу реалізацію невдалого проекту білоруського архітектора Й. Лангбарда і надалі споруджувати необхідні адміністративні установи на Печерську шляхом вибіркового будівництва, надбудов і реконструкції.

Що ж намагалися надбудувати і реставрувати?

У 1936 р. архітектори О. Лінецький і Г. Благодатний отримали відповідальне урядове замовлення на проект надбудови Маріїнського палацу, створеного славетним Б.-Ф. Растреллі в 1750—1752 рр. Бічні одноповерхові крила передбачалося зробити двоповерховими, а центральну частину — триповерховою з великим гранчастим куполом над залом засідань. Тоді керівництво аж ніяк не переймалося тим, що така акція фактично знищувала унікальну вишуканих пропорцій пам'ятку світового зодчества, яка була призначена лише для короткочасного перебування в Києві царського сімейства. Проект розглядався нарадою під керівництвом голови ВЦВК (Всеукраїнського Центрального Виконавчого Комітету) УРСР П. Любченка, і

саме він пожалів творіння геніального Растреллі, хоча приміщень для розміщення чиновників, які переїхали з Харкова в нову столицю, не вистачало. Було запропоновано, на щастя нащадків, не перебудовувати унікальний палац, а в наріжній частині кварталу збудувати зал для засідань ВЦВК УРСР з обмеженою кількістю допоміжних приміщень, а решту їх розмістити у Маріїнському палаці. Саме так сформульовано умови закритого конкурсу на кращий проект сесійного залу засідань. До творчого змагання було залучено найвідоміших київських зодчих — С. Григор'єва, В. Рикова, Я. Штейнберга, В. Заболотного. Проект було доручено розробляти В. Заболотному.

Головне в архітектурному обличчі Верховної Ради — правильно обрана масштабність споруди щодо навколишньої забудови, компактність плану, чіткість функціональної організації, логічність конструктивного вирішення. Всі обслуговуючі приміщення групуються навколо шестикутного в плані залу, перекритого напівсферичним куполом зі шпилем. У двосвітний зал засідань звернені лоджії у першому ярусі та балкон для преси у другому. До головного сесійного залу засідань народні обранці потрапляють через просторий вестибюль з гардеробами, справжньою окрасою якого є розпашні відкриті в його бік двомаршеві сходи. У вестибюлі не можна не звернути увагу на барвистий живописний плафон "Квітуча Радянська Україна" (художники-монументалісти В. та Б. Щербакови), який зорово підвищує висоту вестибюля і неначе розкриває простір засобами перспективи.

В оздобленні фасадів ретельно виважено кожну деталь. Це і пластичний майже бароковий картуш з гербом України, і ритм атрибутів радянської символіки — серпа і молота. Центральну частину головного фасаду декоровано колонним портиком модернізованого коринфського ордера, цей самий ордер застосовано у вигляді тричетвертних колон на бічних фасадах і пілястр на парковому.

Будинок Верховної Ради і Державна премія її автору підсумовують здобутки архітектури 30-х рр. XX ст.

6.4.6. Охорона і реставрація пам'яток архітектури

Фактично в 30-ті рр. припинили своє існування охорона і реставрація історико-архітектурної спадщини. Під гаслом соціалістичної реконструкції міст і сіл в усіх містах насамперед було знесено найкращі й художньо довершені пам'ятки національного зодчества.

Відчутних втрат зазнав стародавній Київ, де було знесено Михайлівський Золотоверхий монастир (XII—XVIII ст.), Успенську церкву Богородиці Пирогощі (XII ст.), Богоявленський собор (XVII ст.) і дзвіницю Богоявленського Братського монастиря (XIX ст.), дзвіниці Кирилівського монастиря (XVIII ст.) і Китаївської пустині (XIX ст.) — усього понад 100 унікальних споруд. Зруйновано найзначніші пам'ятки вітчизняного зодчества — унікальний комплекс Миколаївського монастиря XII—XVII ст. у с. Медведівці Чигиринського району Черкаської обл.; об'єкти палацово-паркового комплексу пейзажного парку "Олександрія" (XIX ст.) у Білій Церкві; Спасо-Преображенський собор (XIX ст.) в Одесі; Успенський собор (1748—1770) у Полтаві; Успенський собор (початок XIX ст.) в Кременчуку; Троїцьку церкву (XVII—XVIII ст.) в Кам'янці-Подільському; Покровську церкву (початок XIX ст.) у Батурині.

Під час руйнації історичних пам'яток виникла і набула поширення псевдонаукова теорія "музеєфікації", за якою

окремі фрагменти і деталі всесвітньо відомих пам'яток архітектури "науково обґрунтовано" вилучалися і переміщувалися до музейних фондів. Так, мозаїки і фрески київського Михайлівського Золотоверхого собору було передано Російському музею в Ленінграді та Державній Третьяковській галереї в Москві, ікони пензля художника М. Врубеля вилучено з іконостасу київської Кирилівської церкви і передано до Київського музею російського мистецтва. "Наукові експедиції" Київського музею російського образотворчого мистецтва без дозволу релігійних громад масово вилучали з іконостасів приречених на руйнацію дерев'яних церков ікони XV—XVIII ст. Оскільки сотні церков було знищено, в запасниках музеїв опинилася велика кількість ікон, що мають виняткову художню та історичну цінність.

У підсумку можна констатувати, що головною рисою розвитку архітектури 30-х рр. в Україні була директивна зміна її стилістичної спрямованості. Віднині архітектура мусила спиратися на засади класичної спадщини. Усі тоталітарні режими — націонал-соціалізму в Німеччині, фашизму в Італії і комунізму в СРСР — прагнули мати проімперське мистецтво, яке б прославляло владу тиранів-вождів, їх діяння на благо народу. Архітектура цього періоду — вельми суперечливе явище. Нав'язана комуністичною доктриною зміна стилістичної спрямованості зодчества на обов'язкову "пролетарську класику" ("сталінський ампір"), за ідеологічними догмами того часу, начебто уособлювала штучно створений творчий метод "соціалістичного реалізму". Водночас було рішуче затавровано плідні пошуки вітчизняних конструктивістів і національно своєрідні архітектурні форми. Спеціально створена в 30-ті рр. Спілка архітекторів контролювала неухильне втілення в практику засад "соціалістичного реалізму".

6.5. Архітектура 1945—1955 років

6.5.1. Загальна характеристика розвитку

Руїни полишила Друга світова війна на теренах України. Міста, села, промислові підприємства руйнувалися двічі — коли відступала Радянська армія, щоб не дісталися ворогові, і коли тікали з України окупанти. Великі руйнування заподіяно 714 містам і 70 тис. сіл, майже всі села Правобережної України були спалені спеціальними командами гітлерівців. Самі згарища залишилися у Тернополі та Севастополі, майже повністю було зруйновано центр Чернігова зі стародавніми соборами, архітектурний ансамбль Круглої площі в Полтаві, центри і промислові підприємства Дніпропетровська, Донецька, Запоріжжя, Харкова, Києва, Кременчука, Кривого Рога, Нікополя.

У серпні 1943 р. ЦК ВКП(б) і Раднарком СРСР прийняли постанову "Про невідкладні заходи з відбудови народного господарства в районах, визволених від німецької окупації". Вона дала змогу мобілізувати всі матеріальні й людські ресурси на відбудову зруйнованих і затоплених шахт Донбасу, численних металургійних заводів. Юнаки і дівчата, котрі не з власної волі перебували на окупованій території, були силоміць забрані у спецтабори на безоплатну й важку працю з відбудови шахт. В Україну масово переселялося населення із глибинних областей Росії, а із західних і південних областей України і Криму йшли ешелони українців, татар, болгар та інших депортованих народів на поселення до Сибіру, Казахстану і республік Середньої Азії.

Київ. Міст імені Є.О. Патона. 1953 р. Інженери Є. Патон, В. Кирієнко, І. Маркін, О. Шумицький, архітектори Б. Приймак, В. Ладний, І. Фокичева, К. Яковлєв.

Для архітектури повоєнного десятиліття характерні орієнтація на стилізацію форм класики, підкреслена монументалізація окремих споруд і архітектурних ансамблів, будь то величний київський Хрещатик, чи маленька Нова Каховка. Якщо архітектурі Запоріжжя, Донецька, Луганська, Одеси, Миколаєва, Херсона притаманна орієнтація на так звану російську класику чи ренесанс, то в архітектурі Києва, Чернігова, Полтави, Харкова вищезгадані архітектурні форми співіснують з деталями, властивими українському бароко.

6.5.2. Забудова населених пунктів

Завдяки централізації влади відбудова міст здійснювалася на основі розроблених ще у 30-ті рр. планів. У всіх великих містах було створено спеціальні комісії, які визначали технічний стан промислових підприємств і громадських будинків. До складу комісій увійшли визначні інженери та архітектори О. Неровецький, О. Вербицький, П. Бугаєць, О. Прокоф'єв, О. Хорхот, Б. Білозерський та ін.

З 1943—1945 рр. було складено схеми відбудови всіх міст, а з 1945—1947 рр. — всіх районних центрів, які постраждали від окупації. В генпланах, що розроблялися в повоєнне десятиліття, значна увага приділялася виявленню архітектурної ідеї розвитку міста — напрямку територіального розвитку, формування магістралей і вуличної сітки, визначалися принципи організації архітектурних ансамблів площ і основних композиційних вузлів, які створювали художній образ міста. Вирішенням соціальних та техніко-економічних проблем розвитку населених пунктів переймалися набагато менше.

Планомірна реконструкція Києва почалася 1949 р. за новим генеральним планом з перспективою на 20 років (саме в повоєнний час визнана доцільною періодичність для розробки нового генерального плану міста — кожні 20 років). Генеральний план столиці України розроблено під керівництвом архітекторів О. Власова, І. Малозьомова, Б. Приймака, В. Поліщука та інженера І. Козлова. В ньому на більш високому тех-

Київ. Будинок міськвиконкому на вулиці Хрещатик № 36. 1952—1957 рр. Архітектори О. Власов, О. Захаров, О. Малиновський.

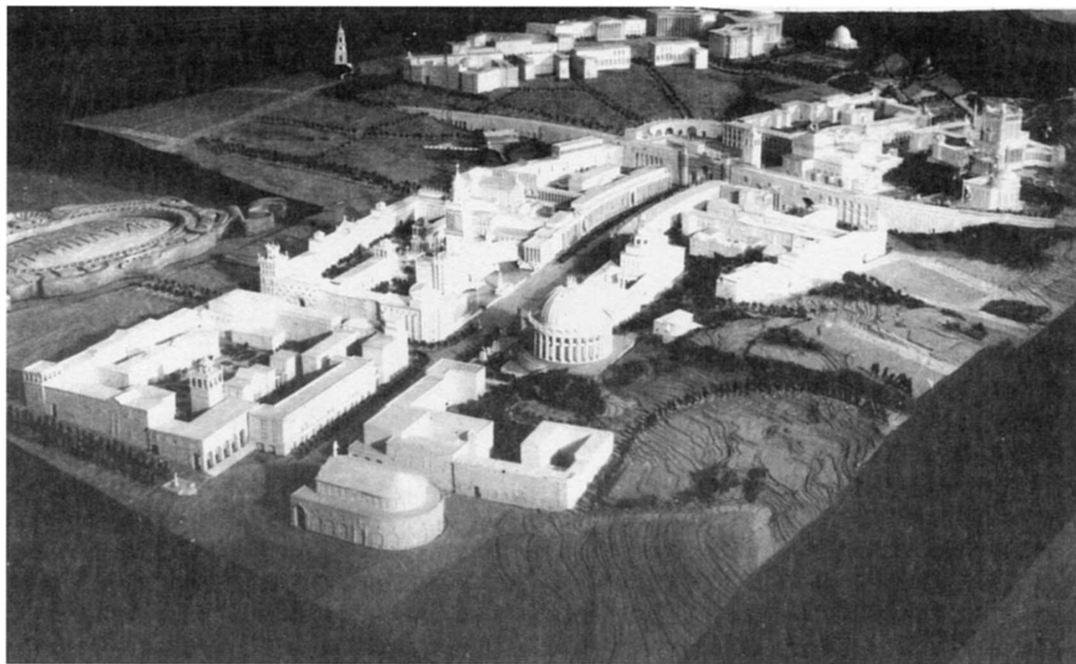
нічному рівні розвинено ідеї першого радянського генплану міста, створеного в 1936 р. під керівництвом П. Хаустова. Для нового будівництва промислових підприємств було відведено території у вже створених промислових зонах Дарниці, Святошина, Телички. За перше повоєнне десятиліття в Дарниці, яка в роки війни зазнала особливо значних руйнувань, збудовано комбінат штучного волокна, авторемонтний і регенераторно-гумовий заводи. В інших районах міста було споруджено комплекс заводів реле і автоматики, кілька інших машинобудівних і приладобудівних підприємств. Зони відпочинку планувалися на Трухановому острові, у Пущі-Водиці та Конча-Заспі. Та найголовнішим в генплані було те, що він передбачав розвиток не тільки Правобережної, а й Лівобережної частини міста. Для надійнішого транспортного зв'язку планувалися будівництво нового моста через Дніпро і організація під'їздів до нього по Набережному шосе та бульвару 40-річчя Жовтня. Міст імені Є.О. Патона — перший в світі суцільнозварний міст через Дніпро, збудований 1953 р., авторами його стали інженери Є. Патон, В. Кирієнко, І. Маркін, О. Шумицький, архітектори Б. Прий-

Київ. Проект готелю "Москва" (нині — "Україна"), який було прийнято для будівництва до Постанови "Про ліквідацію надмірностей в будівництві і архітектурі". 1953 р. Автори А. Добровольський, А. Косенко, В. Сюзанський, А. Мілецький. Акварель архітектора Б. Приймака.

мак, В. Ладний, І. Фокичева, металеве художнє лиття огорожі моста виконане за шаблонами архітектора К. Яковлєва.

Одним із основних завдань повоєнного десятиліття було відродження Хрещатика. Це одна з найцікавіших сторінок у сучасній історії архітектури України. Конкурс на проект повоєнної відбудови Хрещатика було оголошено в день початку війни — 22 червня 1941 р. Цікава його організація. Конкурс був одночасно і закритим, і відкритим. У відкритій його частині проекти подавалися під девізами, і тут журі мало присуджувати грошові премії, їх було визначено чотири: I — 40 тис. крб., II — 30 тис., III — 20 тис. і IV — 10 тис. крб. У закритій його частині найвідомішим зодчим було замовлено проекти відродження Хрещатика з попередньою сплатою кожної з проектних розробок в сумі 100 тис. крб. Це свідчить про те, що організатори розраховували отримати найкращі проектні пропозиції за замовленими проектами.

Проекти на замовлення виконали дійсні члени Академії архітектури СРСР К. Алабян, Г. Гольц, дійсні члени Академії архітектури УРСР О. Власов, В. Заболотний, члени-кореспонденти Академії



Київ. Конкурсний проект відбудови Хрещатика. 1947 р. Архітектори О. Власов та О. Таццій з колективами.

архітектури СРСР В. Гельфрейх, Є. Левінсон, І. Фомін, Г. Соболєв, М. Парусніков, відомі київські архітектори О. Таццій, М. Іванченко, А. Добровольський, проф. Я. Штейнберг і тоді ще харківські архітектори О. Касьянов та В. Орєхов.

Програму конкурсу було розроблено ґрунтовно, зі знанням справи, було перелічено всі громадські споруди, які необхідно розмістити на Хрещатику: будинок міськради, Наркомати оборони і закордонних справ (Україна за задумом керівництва СРСР мала стати членом ООН, тож треба було терміново створити ознаки її державності), Клуб радянської інтелігенції, Будинок профспілок, 2—3 будинки промислових трестів, Будинок оборони, Будинок культурних зв'язків із закордоном, виставкові приміщення, драматичний театр на 1000—1200 місць, концертний зал, радіокомітет, Спілку художників тощо.

Задуми митців повною мірою розкривають не лише естетичні ідеали тогочасного суспільства, а і його технічний рівень. Вони прагнули зазирнути у майбутнє, передбачити широке застосування ескалаторів, підземних тунелів і надземних віадуків, нових для того часу оздоблювальних матеріалів і конструкцій. Результати конкурсу (відкритої його частини) було опубліковано в усіх республіканських газетах 6 і 9 лютого 1945 р. Першу премію присуджено авторському колективу, що подав проект під девізом "Золота зірка" (М. Степанов, Г. Граужіс, В. Созанський, В. Свідерський, М. Іванюк) [1].

Для подальшої розробки в закритій частині конкурсу було рекомендовано проекти колективів В. Заболотного, О. Власова й О. Тація. Проект В. Забо-

[1] Усі конкурсні проекти зберігаються в методфонді Інституту теорії, історії архітектури і містобудування.

лотного в трьох варіантах трактував Хрещатик як вулицю-коридор із системою площ. Новацією в проекті О. Власова був транспортний віадук, що перетинав Хрещатик і з'єднував Печерськ і Софійську площу. Проект О. Тація — єдиний, який включав у композицію схили Хрещатої долини і був побудований на контрастному зіставленні: один бік вулиці — суцільний фронт забудови, а на другому споруди розміщувались із розривами, відкриваючи на рельєфі зелені схили.

На подальших етапах боротьба продовжувалася між двома авторськими групами О. Власова та О. Тація, а реалізація проекту забудови в 1948 р. була доручена архітектору О. Власову, котрий став тоді головним архітектором Києва і значною мірою використав творчі пропозиції не лише О. Тація, а й інших учасників конкурсу. Образна характеристика архітектури Хрещатика ґрунтується на осмисленні форм і прийомів бароко.

Київ. Проект Хрещатика. Архітектурний ансамбль проти вулиці Леніна (нині — Богдана Хмельницького). 1952 р. Архітектори А. Добровольський, О. Малиновський, П. Петрусенко.

У процесі створення проекту забудови Хрещатика з'ясувалося, що передбачені програмою конкурсу громадські споруди тут непотрібні, тому вирішили весь непарний бік магістралі забудувати багатоповерховими житловими будинками. Це поставило перед авторами нові творчі завдання, виконання яких збагатило об'ємно-просторову композицію архітектурного ансамблю. Оригінальність Хрещатика ґрунтується на створенні "пульсуючого" простору, що тепер сприймається не як задум зодчих, а як логічний зв'язок споруд з особливостями рельєфу. На початку Хрещатик обмежений ще довоєнними червоними лініями, але одразу розширюється, а потім вливається у простір майдану Незалежності з включенням схилів Пе-

черська і стискується півколом будинків з боку Старокиївської гори. Далі Хрещатик набуває притаманного лише йому асиметричного профілю з бульваром біля житлових будинків, який збагачується розкриттям зелених схилів у розривах між будинками, і закінчується невеликою площею Бессарабського ринку. Протилежна сторона — суцільний фронт забудови. Цей контраст — основа творчого задуму. В архітектурі будинків використано пластичні форми українського бароко — багатопрофільні карнизи, фронтончики, висячі колонки, численні горизонтальні пояски, лицювальну кераміку з рельєфними орнаментальними мотивами, що нагадують ритмічний ряд полтавської плахти. Все це в поєднанні з оригінальним містобудівним задумом і дозволило створити національно своєрідний архітектурний ансамбль.

У повоєнному генплані Харкова (1948, колектив архітекторів та інженерів під керівництвом О. Касьянова) головна увага приділена вдосконаленню містобудівельної структури. Радіальна сітка вулиць в результаті її реконструкції мала стати радіально-кільцевою, і вже на початку 50-х рр. ці проектні розробки було частково реалізовано. У проекті були й пропозиції із забудови проспекту Леніна та прилеглих кварталів, місто вже тоді інтенсивно розвивалося в бік Павлова Поля.

Серед найцікавіших містобудівельних робіт повоєнного періоду, одразу втілених у життя, — відродження майже повністю зруйнованого Тернополя. В 1945 р. група фахівців Діпроміста виїхала в Тернопіль, у стислі строки розробила на місці схему планування, яка передбачала конкретні пропозиції з відбудови міста (архіт. Н. Панчук, В. Новиков). Було проведено укрупнення кварталів зі збереженням пам'яток архітектури, створено нові площі та бульвар, по осі якого розмістили міський театр, нові транспортні магістралі і пішохідні вулиці, а також величезне водосховище на р. Серет площею 400 га, яке змінило обличчя міста і дозволило надати йому своєрідного художньо довершеного образу.

Великий об'єм містобудівельних робіт було проведено у Севастополі, де збереглося лише 3 % довоєнного житлового фонду. Для його відбудови було організовано спеціалізоване управління з проектування нового Севастополя. Генплан розвитку міста створено на основі конкурсних проектів, розроблених групою московських архітекторів під керівництвом Г. Бархіна та М. Гінзбурга ще під час війни, а детальна його розробка здійснена місцевими фахівцями — архітекторами В. Артюховим, Ю. Траутманом та інженером І. Жилком. Специфіка планувальної структури Севастополя полягає в тому, що кожний з його районів, відповідно до особливостей рельєфу і наявності бухт, має самостійну сітку вулиць і зв'язаний з іншими лише однією або двома вулицями, Північна ж сторона та Інкерман з'єднуються з центром за допомогою паромів і катерів. Вулиці міста було розширено, реконструйовано площі Ушакова та біля Графської пристані й створено нові на Великій Морській і Пушкіна. В забудові засобами архітектури акцентовано основні визначні історичні місця, пам'ятники та монументи (архіт. В. Мелік-Парсаданов, В. Артюхов, Ю. Зимарев, В. Петров).

Наймасштабніші містобудівні перетворення здійснені у Запоріжжі. Генплан 30-х рр. було скориговано колективом фахівців під керівництвом Л. Дмитрієвської за консультації І. Малозьомова. Основне житлове будівництво було вирішено здійснювати на прос-

Севастополь. Архітектурний ансамбль вулиці Великої Морської. 1949—1951 рр. Архітектори В. Мелік-Парсаданов, В. Артюхов, Ю. Зимарев.

пекті Леніна від ЦУМу через Вознесенку до греблі Дніпрогесу. Ці ділянки знаходяться на значній відстані від гігантів вітчизняної індустрії — "Дніпроспецсталі", "Запоріжсталі", алюмінієвого комбінату та ін.

Свою специфіку мали роботи з відродження Дніпропетровська. Тут, на відміну від інших міст, не розробляли нову схему генплану, а був терміново створений проект відбудови центру (1948, архіт. Б. Білозерський, І. Заїченко, П. Шевченко, П. Дерябін, В. Самодрига, Л. Вітвицький, Д. Щербаков, В. Горбоносов, худож. Т. Чуянов). У проекті передбачалася кардинальна реконструкція проспекту Карла Маркса з розкриттям його в бік набережної Дніпра. Здійснення цього задуму докорінно змінило б художнє обличчя міста. Реконструкції підлягали Привокзальна площа і всі вулиці, що примикають до проспекту Карла Маркса. В результаті концентрації зусиль центр міста у стислі терміни було забудовано багатоповерховими житловими будинками з магазинами на перших поверхах.

Удосконалення містобудівельної структури здійснено під час відбудови Миколаєва, Чернігова, Сум, Луганська, Житомира, Херсона, Кременчука та інших міст, де створювалися нові площі, забудовувалися нові магістралі.

При великих промислових підприємствах, теплових та гідроелектростанціях, а також у місцях розробки корисних копалин утворилися нові міста. До їх числа належать шахтарські міста Нововолинськ і Червоноград, міста енергетиків Зеленодольськ, Зеленоград, Нова Каховка, Вуглегорськ, Щастя.

Про масштаби селищного будівництва можна судити, зокрема, по Донець-

кій обл., де в 1949—1955 рр. при вугільних шахтах було збудовано понад 100 селищ. У кожному з них, як правило, створювалася прямокутна в плані центральна площа, за повздовжньою віссю якої будували клуб з традиційним класичним портиком. По периметру площу забудовували дво-, триповерховими житловими будинками.

Найбільш відомим було будівництво нового міста гідроенергетиків — Нової Каховки у Херсонській області (1951—1955, архіт. А. Моторін, В. Монтлевич, інж. В. Дейнека). Місто, закладене на лівому березі Дніпра та відносно рівній території, поділяється на чітко окреслені зони: головну площу, квартали головного проспекту Енергетиків і вулиць, що примикають до нього, та одноповерхову садибну забудову, яка з трьох боків охоплює все містобудівельне утворення. Прямокутну сітку невеликих кварталів розбито так, що поздовжні вулиці прокладено паралельно течії Дніпра, а поперечні утворюють виходи на центральний проспект Енергетиків завширшки 25 м і орієнтовані на плесо Дніпра.

Під час будівництва Каховської ГЕС славетний український кінорежисер О. Довженко знімав тут кіноепопею "Поема про море", і саме йому належить ідея створення разом із каскадом гідроелектростанцій творів монументального мистецтва на теми історії України. Саме Довженко запросив до Нової Каховки творчу групу архітекторів Академії архітектури України на чолі з В. Заболотним, котрі взяли участь у проектуванні центральної площі, оздобленні житлових будинків. За проектом С. Вайнштейна було зведено будинок міськкому партії і міськвиконкому з високим шпилем. Протилежний бік площі формував Будинок культури енергетиків. Архітектори М. Коломієць і С. Вайнштейн спеціально переробили типовий проект, значно поліпшивши його планування і надавши фасадам національного забарвлення. Це кольоровий череп'яний дах зі стилізованим національним орнаментом, оздоблення вікон з різьбленням по свіжому тинькуванню (худож. Г. Довженко). В інтер'єрах група художників на чолі з Б. Піанідою виконала монументальні розписи і вітражі. На фасадах житлових будинків батько і син Довженки також виконали різьблення по свіжому тинькуванню в кращих національних традиціях.

Одразу після визволення України від гітлерівських окупантів у містах і селах було споруджено скромні меморіали на честь визволителів. Перші меморіали, невеликі за розмірами, але напрочуд щирі й виразні, зведені за проектами архітекторів, які ще не зняли солдатських шинелей — Д. Криворучка, О. Ігнатова, О. Гур'янова, Д. Трудлера, В. Григора і десятків інших. Так, 1946 р. у Чернівцях було споруджено монумент визволителям (скульп. Г. Петрашевич, архіт. В. Григор). Монумент складається з трьох елементів — обеліска з полірованого червоного граніту, трибуни, вимурованої з червоного пісковику, і бронзової скульптури Солдата із прапором, котрий розміщений біля підніжжя обеліска. Художній ефект тут досягнуто вдало обраними пропорціями, умілим використанням фактури і кольору матеріалів.

Варто акцентувати увагу і на пам'ятнику героям Другої світової війни у Берегові Закарпатської обл., збудованому 1945 р. за проектом О. Гур'янова. В Києві 1947 р. над могилою генерала М. Ватутіна в Маріїнському парку споруджено пам'ятник, який вдало замикає перспективу вулиці Липської (скульп. Є. Вучетич, архіт. Я. Бєлопольський, худож. С. Кириченко).

Багато бронзових погрудь двічі Героїв Радянського Союзу споруджено в населених пунктах, де вони народилися, наприклад І. Кожедуба в с. Ображієві Сумської обл. (скульп. М. Томський), А. Молодчого в Луганську (скульп. З. Азгур), генерала І. Черняховського в м. Умані Черкаської обл. (скульп. Є. Вучетич). Неподалік Севастополя в 1945—1954 рр. за проектом архітектора В. Петропавловського споруджено некрополь бригади морської піхоти полковника П. Горпищенка.

Найзначнішим меморіальним комплексом повоєнного десятиріччя є Пагорб Слави у Львові (1945—1952, архіт. А. Натальченко, Л. Швецько-Винецький, скульп. М. Лисенко, В. Форостецький). Вхід до меморіалу виконано у формі стилізованих приспущених прапорів, а простір кладовища організовано чотирма розміщеними симетрично щодо центру скульптурними групами. Одна з них належить до відзначення подій ще Першої світової війни і споруджена на могилі солдатів царської армії. З трьох інших одна символічно зображує Батьківщину у вигляді жінки, що тримає на колінах тіло вбитого радянського солдата, друга зображує воїна, який стоїть на одному коліні з приспущеним прапором, а третя присвячена подвигу солдата І. Марченка, котрий загинув під час встановлення червоного прапора на вежі Львівської ратуші.

6.5.3. Промислова архітектура

Під час війни було зруйновано 16 тис. промислових підприємств, серед яких видатні твори вітчизняного зодчества — Дніпрогес, харківські тракторний і турбінний заводи, комбінати "Криворіжсталь", "Запоріжсталь", "Азовсталь" і десятки ін. Відбудова промисловості почалася у 1943 р. і вже у серпні 1945 р. було відбудовано сотні вугільних і залізорудних шахт, 35 районних електростанцій.

У промисловому зодчестві цього періоду проявилися три принципово різні підходи до вирішення архітектурних проблем. Перший передбачав досягнення виразності шляхом виявлення функціональних особливостей споруд. Окремі їх елементи (труби, фахверки, виступаючі об'єми, система освітлення інтер'єрів різної форми ліхтарями тощо) вміло використовувались як засоби різноманітних пропорційних і ритмічних побудов, створення певного масштабу, контрастів форм і т. ін. Цей напрям був націлений на архітектурне осмислення перш за все індустріальних конструкцій і матеріалів. Це металургійні заводи в Алчевську, содовий завод у Слов'янську та ін.

Другий підхід — спрямованість на використання засобів класичної архітектури і ритмічних членувань, вишуканих пропорцій золотого перетину, застосування кольору, фактури, певних композиційних і декоративних прийомів. Цей напрям полишив по собі чимало споруд, таких як механоскладальний цех заводу "Більшовик" і портовий елеватор у Києві, головний корпус електротягового заводу у Харкові, Верхньо-Інгулецька насосна станція й ціла низка інших, особливо в машинобудівній промисловості та у формуванні архітектурних ансамблів призаводських площ — машинобудівний завод в Сумах і Старокраматорський завод імені С. Орджонікідзе, шахта імені О. Абакумова в Донецьку та ін.

Третій напрям у вирішенні архітектурних проблем грунтувався на використанні прийомів декорування промислових цехів під житлову забудову і архітектуру громадських споруд. Це цехи підприємств легкої та харчової проми-

словості, які часто розташовувалися не у промислових зонах, а в житлових районах. Наприклад, фабрика "Киянка" у Києві, швейні фабрики в Тернополі, Донецьку, Чернігові.

Електростанції. У повоєнне десятиліття у Харкові сформувалася спеціалізована проектна організація Укргідропроект, яка продовжила розробку створення гідроелектростанцій Дніпровського каскаду. Будівництво нижньої (шостої) ступені каскаду — Каховської ГЕС — велося безпосередньо за відбудовою Дніпрогесу. В пластичній трактовці машинного залу й арки шлюзу майстерно використано дещо спрощені прийоми класики. Особливо вдалим є фасад ГЕС з боку нижнього б'єфа (1944—1957, архіт. Г. Орлов, Ю. Гумбург, А. Волчик, Б. Рухлядєв, інж. Г. Соколов та ін.).

Під час відбудови теплових електростанцій їх архітектура лишалася без змін (Штерівська, Київська, Зуївська ДРЕС). У 1949 р. розпочалося будівництво в Україні нових, найбільших у ті часи ДРЕС — Миронівської електростанції в Донбасі (1949), Придніпровської неподалік Дніпропетровська (1951), Слов'янської (1952), Луганської (1953). Типізація теплових електростанцій була вже цілком реальним завданням, адже повоєнний період був важливим етапом у розвиткові енергетичного будівництва, етапом формування зовсім нових об'ємно-планувальних, структурних і композиційних засад організації електростанцій великої потужності. Так, одна теплова електростанція виробляла вдвічі більше електроенергії, ніж увесь Дніпровський каскад.

Підприємства. У процесі відбудови та реконструкції шахт велика увага приділялась архітектурній організації та впорядкуванню шахтної поверхні. Кращі з них — шахти імені Ілліча в Стахановi (1946, архіт. В. Палагута), імені О. Абакумова в Донецьку (1958, архіт. Н. Настенко) та ін. Переломний етап в архітектурно-планувальній організації шахтних комплексів почався у 1952 р., коли вперше при розробці проектів шахт було застосовано принцип збільшення і блокування різних за призначенням споруд в одному об'ємі. На поверхні шахти замість 35—45 невеликих споруд розміщуються 5—7 основних укрупнених об'єктів. Зазвичай це головний, допоміжний і адміністративно-побутовий блоки. Розробка і втілення в життя проектів блокування поверхні шахт — одне з найважливіших досягнень у промисловій архітектурі повоєнного десятиліття.

На основі останніх досягнень тогочасної техніки у процесі відбудови здійснювалась докорінна реконструкція металургійних підприємств. Так, вперше у вітчизняній і світовій практиці 1948 р. на заводі "Запоріжсталь" було збудовано цільнозварну піч за методом інженера Є. Патона. Повністю був реконструйований прокатний цех заводу "Азовсталь" (1945—1949, архіт. Л. Шерман, О. Комаров). Тут були застосовані новітні архітектурно-конструктивні рішення на основі азбестоцементних матеріалів, що мало великий вплив на архітектурну виразність та експлуатаційні якості споруди. Кращі традиції української школи промислового зодчества набули розвитку і в архітектурно-конструктивних рішеннях відбудованого цеху тонколистового прокату на заводі "Запоріжсталь" (1952—1954, архіт. К. Кайманов), рейко-балкового цеху заводу імені Петровського в Дніпропетровську (1946, архіт. В. Каніщев) та ін.

Архітектурі побудованих у ті роки нових промислових підприємств і цехів машинобудівної промисловості, як правило, притаманне творче використання класичної спадщини, що, відверто кажучи, не характерне для промислового

зодчества, яке мусить базуватися на естетичному осмисленні передусім будівельних конструкцій. Так, простотою і лаконізмом форм позначена архітектура головного корпусу Харківського електротягового заводу (1950, архіт. Є. Гагаріна, М. Коллі). Спрощені форми класики застосовано в декоруванні фасадів механоскладального цеху заводу "Більшовик" у Києві (1948, архіт. М. Єпіфанович).

У промисловій архітектурі повоєнного часу було багато позитивних зрушень. Тут раніше, ніж у цивільній архітектурі, почалися пошуки раціонального використання території шляхом блокування різних за призначенням об'єктів, технологія ж виробництва вимагала від архітекторів рішуче відмовитися від декорування промислових об'єктів недоречними елементами ордерної системи і йти шляхом естетичного осмислення інженерних конструкцій.

6.5.4. Архітектура житлових будинків

Дуже гострою проблемою повоєнного відродження було житлове будівництво. Найпоширенішою була серія двоповерхових житлових будинків 201 (архіт. С. Масих, О. Яфа). Вона мала значну як на ті часи містобудівельну варіантність і містила двосекційні наріжні, дво- і трисекційні рядові будинки, які давали можливість формувати периметральну забудову невеликих кварталів при забудові районних центрів, шахтарських і робітничих селищ. Слід підкреслити, що варіантність містобудівельних композицій поєднувалась у цій серії із пластичним вирішенням фасадів з лоджіями, балконами та еркерами, це давало певні вигоди у разі північної орієнтації будинків. Житлова площа двокімнатних квартир становила 30—32 м^2, трикімнатних — 38—40 м^2 при їх покімнатному заселенні.

Перехід до будівництва багатоповерхових житлових будинків супроводжувався розробкою нових серій типових секцій. Тут найбільше поширення мала серія 11 (вона ще мала назву "київська"), розроблена фахівцями Київпроекту. Набір секцій — рядових, наріжних і торцевих — давав змогу проектувати житлові будинки для найрізноманітніших містобудівельних ситуацій. Секції складалися переважно з дво- і трикімнатних квартир за незначної кількості одно- і чотирикімнатних. У повоєнне десятиліття змінилися норми на проектування житла. Зокрема, ванну вже не треба було освітлювати першим світлом, а туалет дозволялося освітлювати штучним світлом. У результаті секції стали компактнішими, з'явилася можливість поліпшити пропорції кухні та житлових кімнат.

У конструктивному вирішенні багатоповерхових житлових будинків відбулися суттєві новації — замість дерев'яних міжповерхових перекрить почали використовувати металокерамічні, що забезпечує їх незрівнянно більшу довговічність і пожежну безпечність. Для стінових конструкцій, крім звичайної повнотілої, почали все ширше використовувати ефективну кераміку. Найбільше розповсюдження в Україні мали ефективні керамічні камені з 8 та 18 пустотами-щілинами, які утворювалися при їх формовці на стрічкових пресах. Чи не найбільша увага приділялася виробництву лицювальної цегли та облицювальної кераміки типу МК і "пристінної", яка встановлювалася одночасно з муруванням стін. На керамічних заводах за ескізами і шаблонами архітекторів виготовляли складові багатопрофільних карнизів, обрамлень вікон, порталів, різноманітних поясків і тяг, а

також капітелей та інших елементів ордерної системи радянської геральдики і орнаментальних вставок [2].

До числа основних складових архітектурного ансамблю київського Хрещатика належить семиповерховий 116-квартирний житловий будинок № 19—21 (1954, архіт. А. Добровольський, В. Созанський). Арка, що обрамлює вхід на вулицю Лютеранську, розділяє споруду довжиною в 140 м на дві частини — чотирисекційну праву і двосекційну ліву. Рядові секції правої частини складаються з трьох двокімнатних квартир, які групуються навколо тримаршових сходів з ліфтом, обернених до тильного фасаду. Головні архітектурні акценти будинку — лоджії, вони створюють крупні ритмічні членування, що обумовлені розміщенням споруди на головній магістралі, їх пофарбовано в темно-червоний колір, на тлі якого виділено світлі помаранчеві фільонки.

Архітектурне обличчя центрів міст республіканського й обласного підпорядкування формували житлові будинки, що зводилися тільки за індивідуальними проектами. У більшості випадків вони вдало вписані у середовище, що сформувалося, позначені високим професіоналізмом їх авторів в промальовці деталей фасадів, мають досконале планувальне рішення. Це житловий будинок на вулицях Червоноармійській № 26 у Києві (1952, архіт. О. Малиновський); В. Гнатюка № 3 у Львові (1952, архіт. М. Мікула); Дерибасівській № 75 в Одесі (1953, архіт. Г. Топуз, В. Фельштейн). У Дніпропетровську кращі житлові будинки зосереджені на проспекті Карла Маркса № 17 (1951, архіт. О. Петров), № 29 (1952, архіт. Д. Жигачов) та № 108 (1952, архіт. Д. Щербаков). Останній напрочуд цікавий як за містобудівельними, так і за планувальними якостями. Він знаходиться на ділянці завдовжки 93 м між вулицями Горького та Фрунзе, утворюючи в центрі кварталу великий добре впорядкований двір.

Багатоповерхові житлові будинки, які зводилися на центральних магістралях міст, проектувалися не лише з магазинами на перших поверхах, а й інколи із вбудованими кінотеатрами. Прикладом можуть бути житлові будинки на Хрещатику у Києві (1951—1955, архіт. Б. Приймак, В. Ладний) і проспекті Леніна в Запоріжжі (1951, архіт. Г. Вегман, А. Моторін). Треба наголосити на тому, що такі громадські споруди, як кінотеатри, об'єднані з житлом, не сприяли комфортності проживання, але це було свідоме рішення, оскільки зазвичай фінансувалося лише житлове будівництво, а центр міста вимагав створення розвиненої інфраструктури. Наріжні житлові будинки увінчувалися баштами, які значно збагачували обриси центру, надаючи йому індивідуальних рис. Це житлові будинки на Хрещатику № 15 (1949—1951, архіт. О. Власов, А. Добровольський), на розі вулиць Соборної № 52 і Петровської в Сумах (1950—1953, архіт. В. Клочко), два однакових житлових будинки з вишуканої форми стрункими баштами споруджено у Маріуполі на Театральній площі № 11 і 13 (архіт. Л. Яновицький).

З багатьох сотень гуртожитків, що зводилися в містах і робітничих селищах, а також у студентських містечках, слід виділити гуртожиток горнобудівельного технікуму на вулиці Володимирській № 69 в Києві (1950, архіт. А. Добровольський, А. Косенко, В. Гопкало). На кожному поверсі тут передбачено кімнати на 3—4 особи, обладнані вбудованими меблями — новація тих

[2] *Килессо С. К.* Керамика в архитектуре Украины. — Киев, 1968. — С. 104.

*Київ. Хрещатик.
Житловий будинок
з аркою-входом
на вулицю Лютеранську.
1950—1955 рр.
Архітектори
А. Добровольський,
В. Созанський, інженер
В.Реп'ях.*

*Київ. Хрещатик.
Арка-вхід до Пасажу.
1948—1951 рр.
Архітектор
О. Малиновський,
скульптори О. Олійник,
М. Вронський,
Е. Кунцевич.*

Дніпропетровськ. Житловий будинок на проспекті Карла Маркса. 1951 р. Архітектор О. Петров.

часів, на кожному з поверхів — кухня, запроектовано спеціальні кімнати з бібліотекою для занять. Гуртожиток являє собою два зблоковані об'єми — шести- і восьмиповерховий з балконами і наріжними лоджіями, а вінчає споруду вишуканих пропорцій струнка башточка з маленьким шпилем.

Один із перших експериментальних великопанельних житлових будинків було зведено у Києві на вулиці Червоноармійській № 16. Проект розроблено в 1950 р. архітекторами В. Єлізаровим, М. Єпіфановичем, В. Конопацьким, інженерами О. Величкіним, С. Нечаєвим, В. Козловим. Основною несучою конструкцією тут є двопрогонні рами, розміщені в поперечному напрямку через 3,5 м. Стінові багатошарові панелі виготовлено на заводі із залізобетону, функції утеплювача виконують мінеральна вата і гіпсові плити. Фасадну сторону панелей облицьовано керамічною плиткою. Перший великопанельний житловий будинок зовні нагадує пересічний цегляний — новітні збірні залізобетонні конструкції ретельно декоровано під звичайну для тих часів класичну оболонку. Так починалася майбутня тотальна індустріалізація будівництва.

6.5.5. Архітектура громадських споруд

Масові громадські споруди — дошкільні дитячі заклади і школи, кінотеатри, клуби й палаци культури, крамниці та їдальні — будувалися в повоєнне десятиліття за спеціально розробленими типовими проектами.

Дошкільні установи та школи. Невід'ємними елементами житлової забудови стали дошкільні дитячі заклади, нові типові проекти яких було розроблено в 1945—1947 рр. Найпоширеніши-

Запоріжжя. Житловий будинок на проспекті Леніна. 1954 р. Архітектори Г. Вегман, Ю. Романенко, інженер В. Шепільський.

ми в Україні були проекти дитячих садків на 100 місць (архіт. Л. Зайцев, М. Ламцова) і на 125 місць (архіт. І. Якобсон). У шкільному будівництві в малих містах застосовували типовий проект школи на 400 учнів (архіт. М. Вавіровський, О. Веліканов). Однак більшого поширення набула одна з перших у нашій країні серій типових проектів шкільних споруд, розроблених архітекторами Й. Каракісом та Н. Савченко. Серія складалася з чотирьох проектів: школи на 280 і на 400 місць, кожна з південним і північним розміщенням головного входу.

Доволі специфічно використовувався типовий проект школи на 880 місць (архіт. Я. Смишляєв, Е. Мордвишев). На відміну від усіх інших типових проектів, де єдиний вхід завжди розміщувався в центрі композиції головного фасаду, в проекті школи на 880 місць передбачено два входи, розміщені в двох виступаючих на фасаді глухих ризалітах, які утворюють перед ним неглибокий курдонер. Контраст між глухими ризалітами і фасадом з вікнами класів у центральному об'ємі надають школам певної оригінальності та своєрідності. Школи такої місткості будувались, як правило, у середніх містах, і парадний фасад давав змогу робити їх сильним композиційним акцентом в житловій забудові. Саме таку функцію виконує школа в архітектурному ансамблі Київської набережної р. Уж в Ужгороді, а також у забудові вулиці М. Грушевського в Дрогобичі.

У повоєнне десятиліття збільшився об'єм будівництва середніх спеціальних навчальних закладів. До таких споруд належить комплекс геологорозвідувального технікуму у Києві (1952, архіт. М. Іванюк, Л. Шкаруба, Т. Самсонова,

Київ. Хрещатик. Загальний вигляд. 1948—1958 рр. Архітектори О. Власов, А. Добровольський, О. Малиновський, В. Єлізаров, О. Заваров.

М. Луговий), будинок фінансово-економічного технікуму у Львові (1953, архіт. І. Персиков). Серед вищих навчальних закладів слід виділити будинок Медичного інституту ім. М. Пирогова у Вінниці (1953, архіт. М. Степанов) із розвиненим планом і ретельною розробкою всіх груп необхідних приміщень. Архітектурно-образна композиція ґрунтується на використанні важких доричних портиків, де класичні мотиви подані без будь-якого їх естетичного осмислення. Серед кращих будівель науково-дослідних інститутів — комплекс Інституту фізики НАН України у Києві на проспекті Науки (архіт. А. Добровольський), ДонУГІ в Донецьку (архіт. В. Троценко, А. Страшнов).

Кінотеатри будувалися здебільшого за типовими проектами, найбільшу популярність мав проект однозального кінотеатру на 500 місць (архіт. В. Щербаков). Найкращі кінотеатри із використанням цього проекту зведено в Черкасах, Донецьку, Ровеньках, Краматорську, Макіївці. Кінотеатр має чітко окре-

Луганськ. Будинок техніки. 1950—1953 pp. Архітектори В. Фадеїчев, Б. Дзбановський, М. Сиркін, інженер О. Бронштейн.

Херсон. Двозальний широкоформатний кінотеатр "Україна". 1951 р. Архітектор Г. Трудлер.

Полтава. Музично-драматичний театр імені М. Гоголя. 1952—1956 рр. Архітектори О. Крилова, О. Малишенко.

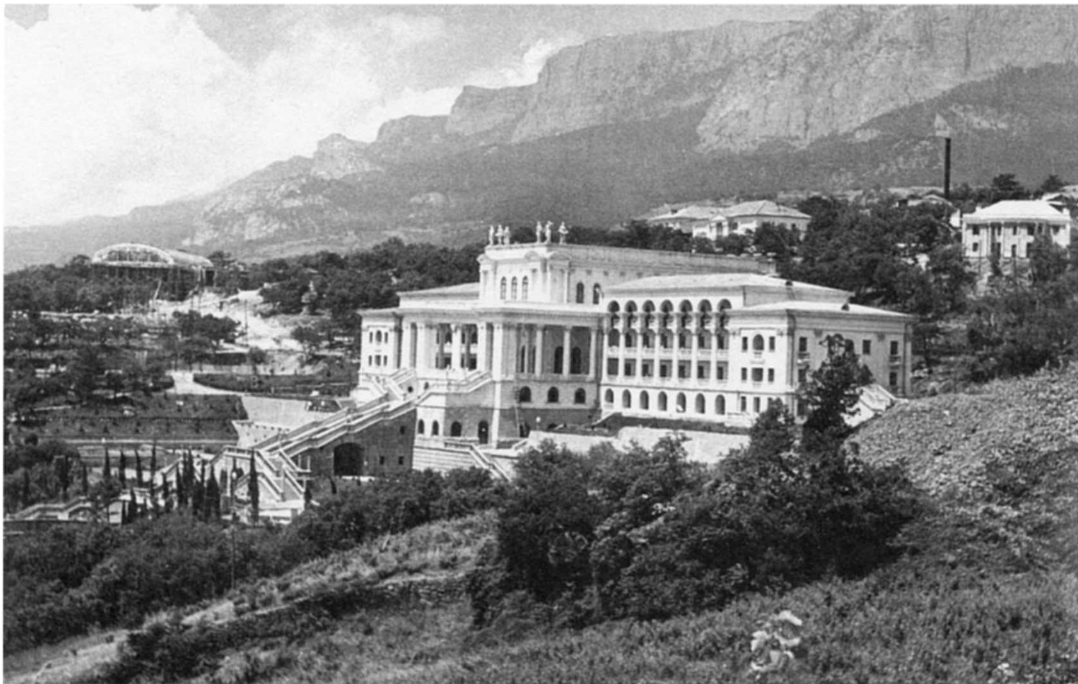
Чернігів. Театральна площа. 1949—1952 рр. Архітектори Н. Панчук, А. Ягодовський, С. Тутученко.

слену осьову композицію, його головний фасад формує класичний щипець, який прорізають три арки.

Кращим із багатозальних кінотеатрів є зведений у 1952 р. за індивідуальним проектом тризальний кінотеатр "Київ" в м. Києві (архіт. О. Тацій, В. Чуприна, П. Жилицький, інж. В. Захарченко). Споруда досконала за об'ємно-просторовою і планувальною організацією, його головний фасад формує глибока лоджія, напрочуд доцільна в рядовій щільній забудові. З просторого фойє через видовжений шлюз глядачі потрапляють до двох залів на 500 місць кожний, які мають автономні евакуаційні виходи.

Трускавець Львівської обл. Грязелікарня. 1951 р. Архітектори М. Степанов, П. Юрченко.

Київ, Пуща-Водиця. Санаторій "Україна". 1947 р. Архітектор Є. Маринченко.



Крим, Місхор. Санаторій "Україна". 1955 р. Архітектор Б. Єфимович.

Невеликий третій зал розміщено на рівні першого поверху.

Клуби і палаци культури, як і кінотеатри, будувалися на основі використання типових проектів. Характерною рисою більшості з них була їх врівноважена симетрична композиція, яка далеко не завжди визначалася функціональною потребою. Клуби, що зводилися за індивідуальними проектами, мають розвинене планування й асиметричну компоновку об'ємів. Це матроський клуб у Севастополі (1954, архіт. І. Богданов, Л. Киреєв), шахтарський клуб у Краснодоні Луганської обл. (1952, архіт. В. Фадеїчев, Б. Дзбановський, С. Коваленко).

До клубних можна віднести і новий для тих часів тип громадських споруд — Будинок техніки. Ці заклади стали масовими в містах Донбасу, вони мали на меті популяризацію нової техніки у вугледобувній промисловості.

Найзначнішою спорудою такого типу став Будинок техніки в Луганську (1953, архіт. В. Фадеїчев, Б. Дзбановський, М. Сиркін, інж. О. Бронштейн, скульп. А. Бєлостоцький, І. Кавалерідзе). Завдяки значним розмірам будинок домінує в забудові Красної площі. Головний вхід до залу на 600 місць розміщено у глибокому курдонері під чотириколонним коринфським портиком, а в бічних крилах знаходяться клубні приміщення. Один поверх одного з бічних об'ємів повністю відведено для демонстрації новинок вугільнодобувної техніки. Призначення споруди дуже добре розкривають дві скульптурні групи, які зображають дружнє спілкування шахтарів, робітників і представників інженерних професій.

До нових типів громадських споруд багатоцільового призначення належать кіноконцертні зали, перший з яких зведено в Запоріжжі 1953 р. за проектом

Південний берег Криму. Пансіонат "Айвазовське". 1954 р. Архітектор В. Новосьолов.

архітектора Г. Вегмана та інженера В. Шапільського. На першому поверсі тут розміщено зал кінотеатру з обслуговуючими приміщеннями, а на другому — власне концертний зал з балконом на 650 місць. Квадратне в плані фойє перед кінозалом має в центрі круглу колонаду та естраду для оркестру і проектувалося із розрахунком використання його як танцювального залу.

Театри. У повоєнне десятиліття в багатьох містах споруджувалися нові театри. Слід наголосити, що всі театри споруджено за традиційною класичною осьовою схемою з послідовним розміщенням касового вестибюля, фойє, яке напівкільцем оточує зал для глядачів, та сцени з обслуговуючими приміщеннями. Такі театри зведено в Чернігові (1955, архіт. С. Фридлін, С. Тутученко), Тернополі (1953, архіт. І. Михайленко, Д. Чорновіл, В. Новиков), Полтаві та Рівному (1951—1953, архіт. О. Малишенко, О. Крилова), а також у Донецьку, Кривому Розі, Маріуполі та Запоріжжі. Насамперед слід згадати Театр імені О. Луначарського із залом на 880 місць у Севастополі (1953—1955, архіт. В. Пелевін). Споруда має розвинений цокольний поверх, де розміщено касовий зал і фойє. В літню пору року в умовах південного міста глядачі не користуються фойє, а піднімаються по двох парадних відкритих сходах, які ведуть на терасу під портиком, вона і виконує функції фойє просто неба, що напрочуд зручно.

Заклади торгівлі та громадського харчування. В архітектурі цих споруд простежується тенденція до укрупнення, а потім і до кооперування в одному об'ємі різних за функцією закладів. Наприклад, їдальні проектувалися з таким розрахунком, щоб у вечірній час їх можна було використовувати як ресторани,

Хмельницький. Будинок рад. 1951—1954 рр. Архітектор В. Кунцевич.

з'явилися споруди, в яких в одному об'ємі розміщувалися універмаг, продовольчий магазин, кафе та ресторан. Так, триповерховий будинок торгівлі в Кременчуку Полтавської обл. об'єднує великий універмаг, гастроном та ресторан (1952—1954, архіт. В. Іваницький).

Лікувальні та санаторно-курортні заклади. Помітним явищем стало зведення такого лікувального закладу, як Донецький науково-дослідний інститут травматології і ортопедії (1955, архіт. М. Яковлєв). У плані споруда нагадує розігнуту в бік вулиці Артема гігантську підкову, до тильної сторони якої примикають блоки лікувальних корпусів, що виходять у добре впорядкований фруктовий сад. Центральний об'єм увінчаний характерною для того часу невеликою баштою, а в пластичній обробці фасадів використано увесь арсенал класичних архітектурних форм: колонади, пілястри, кремезні аркади, численні пояски, ніші, різної величини і обрисів карнизи, портали тощо.

Чітку функціональну організацію і оригінальне художнє обличчя мають комплекс грязелікарні у Трускавці Львівської обл. (1949—1951, архіт. П. Юрченко, М. Степанов), Санаторій імені 30-річчя Радянської України в Пущі-Водиці у Києві (1949—1951, архіт. Є. Маринченко), комплекс санаторію "Примор'є" в Одесі (1955, архіт. Л. Афанасьєва), санаторій "Айвазовське" в Криму.

У повоєнне десятиліття основне санаторно-курортне будівництво зосереджувалося у Криму і велося в усіх районах півострова. Будинки санаторіїв споруджували як розкішні палаци, з великими площами допоміжних приміщень — холів, переходів, численних залів, з функціонально невиправданими баштами і колонадами, багатоярусними аркадами та терасами, для обличкувальних робіт використовували дорогі матеріали — уральські мармури, всю па-

Київ. Архітектурний комплекс Виставки передового досвіду в народному господарстві (нині — Міжнародний центр виставок і ярмарків). 1951—1958 рр.

літру українських гранітів і коштовне напівдорогоцінне каміння. Саме ці риси значною мірою притаманні санаторію "Україна" в Місхорі (1955, архіт. Б. Єфимович) та іншим санаторним комплексам на Чорноморському узбережжі Криму.

Певна специфіка простежується у будівництві спортивних споруд — перевага надавалася невеликим стадіонам місткістю до 15 тис. глядачів. Таким, наприклад, як стадіон "Перемога" в Кадіївці (архіт. М. Пушкарьова). Найбільшим є стадіон "Шахтар" в Донецьку (1949, архіт. Г. Навроцький, С. Северін). Трибуни цього стадіону було розраховано на 25 тис. глядачів. По периметру спортивне ядро обрамляла підпірна стіна, яка утримувала земляний насип трибун, а підходи до них були зроблені в

північній, східній та південній частинах спортивного ядра, як прорізи у цій стіні. Простір під трибунами використано для розміщення тренувальних залів для боксу, боротьби, штанги, гімнастики.

У повоєнний період уперше почали будувати звичні тепер багатофункціональні спортивні зали, і перший такий зал добровільного спортивного товариства "Шахтар" (архіт. Г. Навроцький, О. Терзян, інж. З. Казанцев) спорудили в Донецьку. В головному залі витягнутої форми по обидва боки розміщено трибуни на 600 місць. Крім головного, тут запроектовані невеликі тренувальні зали для важкої атлетики, боксу та фехтування.

Вокзали, аеропорти. Під час війни було зруйновано майже всі залізничні вокзали і в повоєнне десятиліття проведено величезну роботу з будівництва нових і відбудови тих, які можна було відродити з руїн.

До найвідоміших вокзалів належить вокзал у Дніпропетровську (1954, архіт. О. Душкін). Це значна за розмірами споруда — його фасад завдовжки 165 м виходить на вокзальну площу і поділений на 7 частин. Центральна, найвища, частина відповідає в плані розміщенню вестибюля відправлення, її стіни прорізані велетенською аркою-вітражем, з двох боків до неї примикають баштоподібні об'єми двосвітних залів чекання для пасажирів.

Вокзали в малих і середніх містах в більшості випадків також мають центрально-осьову композицію. Трапляються, однак, і асиметричні рішення — вокзал на станції Миронівка Київської обл. (1953, архіт. П. Красицький).

У повоєнне десятиліття значно зросли обсяги автобусних перевезень пасажирів, і в зв'язку з цим почали розроблятися перші типові проекти автовокзалів. Уже на початку 50-х рр. деякі з цих спеціально запроектованих приміщень було зведено. Перший в Україні автовокзал побудовано в Рівному (1951, архіт. Я. Назаркевич). Далі за типовими проектами споруджено кілька автовокзалів у містах Донбасу.

У цей же час почав інтенсивно розвиватися повітряний транспорт, збільшувалася місткість літаків — в 1945 р. до 11, а в 1955 р. до 25 пасажирів. Саме тоді почалося формування типологічних і образних характеристик аеровокзалів. Спочатку вони проектувалися із використанням норм проектування залізничних вокзалів, але з дещо гіпертрофовано збільшеним вестибюлем відправлення, де проводилася реєстрація пасажирів. Із різким збільшенням місткості літаків головним технологічним процесом стала реєстрація пасажирів, і треба було планувальними заходами забезпечити саме цю акцію, виділивши для цього спеціальний зал. Аеровокзали споруджувалися в усіх обласних центрах — у Дніпропетровську, Донецьку, Харкові, Львові та Сімферополі здано в експлуатацію аеровокзали, розраховані на відправлення 100 пасажирів на годину. Тогочасні аеропорти за компоновкою об'ємів не відрізняються від звичайних залізничних вокзалів, вони мають вестибюль відправлення і той самий набір приміщень. Цей етап був необхідним для вироблення специфічних рис проектування аеровокзалів. Аеровокзали у Львові (архіт. Г. Елькін, Г. Крюков, М. Любовець) і Сімферополі (архіт. Л. Макареня) дуже подібні, в декоруванні їх фасадів використано форми класики, а аеровокзал у Харкові виділяється підкреслено важкуватими деталями барокового фронтону і перевантаженістю ліпними прикрасами в інтер'єрах (архіт. Г. Елькін, Г. Крюков, М. Любовець).

Адміністративні будинки в обласних центрах будувалися за спеціально розробленими проектами і, як правило, ставали домінуючими в архітектурному ансамблі центральних площ. Вони мають коридорне планування з розміщенням робочих кабінетів по обидва боки. Для освітлення коридорів влаштовувалися холи. До основного об'єму здебільшого П-подібної форми заднього фасаду примикав зал засідань. Входи на головному фасаді підкреслювалися колонадами, а стіни на всю висоту членувалися пілястрами. До кращих споруд цього типу належать адміністративні будинки в Луцьку (1954, архіт. Г. Бородін), Херсоні (1955, архіт. Г. Труддер, В. Пєшков), Миколаєві (1954, архіт. Д. Баталов), Хмельницькому (1954, архіт. В. Кунцевич). Більшість будинків районних партійних і радянських організацій споруджувалися за типовими проектами (архіт. Л. Сінькевич), однак були випадки розробки індивідуальних проектів. Прикладом може бути будинок райкому Компартії України в м. Чигирині Черкаської обл. (1954, архіт. А. Возний).

Щоб створити видимість добробуту колгоспного селянства при крайньому занепаді сільського господарства і голоді 1947 р., у Києві в одному з наймальовничіших куточків Голосіївського лісу було зведено велетенський комплекс Виставки досягнень народного господарства УРСР (автори генерального плану — архіт. В. Орєхов, І. Мезенцев, А. Станіславський, Д. Баталов, І. Антипенко, А. Буценко, інж. С. Малкін). Територію виставки за функціональними ознаками поділено на три основні зони: зону входу, що складається з пропілеїв головної алеї з партером; парадну площу з розміщеними по її периметру павільйонами та лісопаркову зону, в якій передбачено культурно-побутове обслуговування екскурсантів та їх відпочинок. Центральна площа поздовжньою віссю перпендикулярна до вхідної алеї, по її осі розміщено головний павільйон з увігнутою парадною колонадою та баштою, увінчаною золоченим шпилем (архіт. Б. Жежерін, Г. Кислий, інж. А. Мозговий, худож. М. Дерегус та В. Бондаренко). Площа має асиметричне рішення: праворуч від осі, створеної пропілеями і головним павільйоном, розміщується більша частина з п'ятьма павільйонами, а ліворуч — менша з трьома.

6.5.6. Архітектура села

У перші повоєнні роки у сільській місцевості основна увага приділялася відбудові виробничої бази колгоспів та радгоспів і значно менше держава опікувалася будівництвом житла. На Правобережжі практично всі села було спалено гітлерівцями під час відступу, і люди довгі роки були приречені жити в землянках, адже ніякої допомоги від держави селяни не мали.

Разом з тим слід зазначити, що в повоєнне десятиліття було розроблено близько 1000 проектів забудови сіл, однак через брак коштів для їх реалізації було здійснено лише поодинокі проекти. Головною їх позитивною рисою було те, що в селах виділялися місця для облаштування господарських дворів, що на подальших етапах забудови сіл відіграло велику роль. За проектом розміри садиби не перевищували 0,25 га і обов'язково передбачався адміністративно-культурний центр.

У плануванні сіл повоєнного десятиліття можна прослідкувати два принципово відмінні прийоми. Перший — тактовне поліпшення планувальної організації села зі створенням нового громадського центру, і другий — створення зовсім нового плану із гранично чітким регулярним плануванням, що, пев-

на річ, повністю ігнорувало місцеві містобудівельні традиції, коли село розміщувалось у долинах та вибалках із максимальним використанням особливостей рельєфу. Село Диканька, описане славетним М. Гоголем, має неповторний рельєф із каскадом ставків, його планування, звичайно, близьке до радіально-кільцевого, що складалося віками і враховує особливості рельєфу. Саме тому архітектори В. Васильченко і Б. Монтаков пішли в 1948 р. по шляху лише поліпшення планування існуючих неправильної, але логічної форми кварталів, створення в селі адміністративно-культурного центру.

Прикладом регулярного планування є с. Катеринівка Костянтинівського району Донецької обл. (1948—1949, архіт. Г. Деляур). Основу планування села на 300 дворів становлять прямі проведені під рейсшину взаємно перпендикулярні вулиці, що утворюють квартали 200 × × 300 і 300 × 300 м з три- і чотиристоронньою забудовою. Садиби колгоспників мають площу 0,25 га, і житлові будинки, і подвірні споруди зведено за типовими проектами.

Кожний з етнографічних районів України продовжував зберігати своєрідність у плануванні та декоративному оздобленні фасадів та інтер'єрів житла, плануванні надвірних споруд.

У зв'язку зі спорудженням Каховської та Кременчуцької ГЕС і переселенням колгоспів із затоплюваних районів при створенні гігантських мілководних водосховищ почалося велике будівництво нових сіл. Територію для розселення обирали так, щоб вона була зручно розташована по відношенню до земельних угідь колгоспів. У геометричному центрі села розміщувалися нові громадські центри, які проектувалися у формі прямокутної площі чи бульвару із забудовою громадськими спорудами. Це клуб, правління колгоспу, стадіон, що примикав до парку. Виробничий центр колгоспу чи радгоспу розташовували залежно від розташування орних земель і випасів, причому неодмінно на околиці села по можливості з підвітряного боку, і відділяли від житлової забудови зеленою зоною.

У багатьох селах споруджено клуби із залами на 200—400 місць. Нові клуби, окрім залу для глядачів зі сценою і кіноапаратною, мали групові кімнати і бібліотеку, а деякі навіть спортивні зали. Найпоширенішим був клуб із залом на 400 місць, який споруджувався на основі типового проекту, розробленого архітектором В. Павленком.

В основі планування ферм був вироблений у 50-ті рр. принцип паралельного розміщення сільськогосподарських споруд на території колгоспного двору в один або кілька рядів. При цьому забезпечувалась краща орієнтація, організація механічної подачі кормів і прибирання гною, протипожежні та зооветеринарні розриви. Всі господарські споруди зводилися на основі тільки типових проектів, розроблених у 1945 р.

За повоєнне десятиліття відродилися українські села, однак сільське господарство лишалося в стані глибокої кризи. Низькі врожаї і жебрацька оплата праці, нестача сільськогосподарських машин, відсутність шляхів із твердим покриттям — все це робило рівень життя селянина далеким від світових стандартів.

6.5.7. Охорона і реставрація пам'яток архітектури

Під час Другої світової війни та окупації території України гітлерівськими військами було повністю знищено або сильно пошкоджено 347 найцінніших пам'яток архітектури. Раніше все спису-

валось на загарбників і окупантів, адже за прямою вказівкою Гітлера на увесь світ було оголошено: пам'ятки мистецтва на Східному фронті не мають значення і підлягають руйнації [3]. Разом з тим існували й вітчизняні настанови, за якими було висаджено у повітря Успенський собор Києво-Печерської лаври, київський Хрещатик, спалено ансамбль Круглої площі в Полтаві. Перелік подібних акцій можна продовжити.

Наша мета не шукати правих і винуватих — це вже зроблено в численних публікаціях. Війна викликала патріотичні почуття, і в повоєнне десятиліття вже не так необачно зносилися пам'ятки архітектури й вперше за існування радянської влади почалися серйозні роботи з їх охорони та реставрації. Цьому сприяли спеціальні постанови Ради Міністрів СРСР і Ради Міністрів УРСР, прийняті в 1947—1948 рр., які визначали конкретні засади організації вивчення та реставрації пам'яток архітектури в державних масштабах. Турботу про відбудову і охорону пам'яток архітектури було покладено на державні архітектурні установи, і 1945 р. в Україні було створено Академію архітектури УРСР, а 1946 р. організовано Управління в справах архітектури при Раднаркомі Української РСР, які й розгорнули роботу в тому числі й з обліку, охорони, вивчення та реставрації архітектурної спадщини. В 1949 р. у республіці почала працювати спеціалізована проектна організація "Будмонумент", де розроблялися проекти реставрації пам'яток архітектури, а в обласних центрах — Чернігові, Львові, Одесі та інших містах — виробничі майстерні. До анекдотичних ситуацій можна віднести організацію в Кам'янці-Подільському спеціального тресту з демонтажу старовинних споруд, який знищив сотні першокласних пам'яток архітектури.

Саме в колективі "Будмонумент" почала формуватися в повоєнні десятиліття київська школа архітекторів-реставраторів, справжніх знавців своєї справи. Серед них слід назвати Б. Петічинського, Г. Говденко, М. Александрову-Говденко, О. Годованюк, Л. Граужіс, Є. Лопушинську, Е. Пламеницьку, досвідченого інженера-конструктора В. Пурума. До реставрації пам'яток постійно залучалися М. Холостенко та Д. Криворучко. Майже одночасно почала заявляти про себе і львівська школа архітекторів-реставраторів, представлена іменами І. Старосольського, Б. Соболевського, Н. Дзядик, І. Могитича.

Двічі для ознайомлення із реставраційними роботами в Україну з Москви приїздив уродженець Закарпаття акад. І. Грабар, а також академіки архітектури П. Сухов та О. Щусєв. І. Грабар знайомився з ходом реставрації архітектурного ансамблю Києво-Печерської лаври, старовинних соборів Чернігова. Особливо цінними для фахівців були його консультації при відновленні мозаїк і фресок Софії Київської, Кирилівської церкви, а також Володимирського собору в Києві.

Однак ні з чим не зрівняти внесок московського зодчого П. Барановського у відбудову пам'яток архітектури України в повоєнне десятиліття. Взимку 1944 р. П. Барановський, як член Надзвичайної державної комісії з розслідування злодіянь германських загарбників, приїхав до Чернігова. П'ятницька церква була більш ніж наполовину знищена німецькою бомбою, і відкриті конструкції ступінчастих підпружних арок свідчили про те, що під пізнішими баро-

[3] Памятники искусства, разрушенные немецкими захватчиками в СССР: Сб. статей под ред. академика Игоря Грабаря. — Москва; Ленинград, 1948. — С. 3.

ковими нашаруваннями XVII—XVIII ст. знаходилася пам'ятка, абсолютно не схожа на давньоруські споруди XI—XII ст. Разом з тим техніка мурування, велика плоска цегла — плінфа і вапняний розчин з товченою керамікою (цемянкою) свідчили про давньоруське походження пам'ятки. Не було сумніву в тому, що перед архітектором-реставратором — пам'ятка незнаного ще в науці етапу розвитку архітектури Київської Русі. А далі була восьмирічна подвижницька робота разом із архітектором М. Холостенком над відродженням П'ятницької церкви. Це і охорона пам'ятки від тих, хто, намагаючись вислужитися перед можновладцями, хотіли знести рештки храму й терміново "облагородити" центр Чернігова, і першочергові роботи з консервації руїн, і складні розрахунки траєкторії падіння при руйнації блоків старовинного мурування, і встановлення їх на колишнє місце. Було ретельно вивчено всі особливості пам'ятки і документально точно відтворено зруйновані та втрачені елементи храму. Після опублікування ці дослідження стали серйозною і повчальною школою для багатьох поколінь українських архітекторів-реставраторів [4].

Проте, віддаючи шану науковому подвигу П. Барановського, можна поставити під сумнів доцільність ліквідації барокових шат П'ятницької церкви XVII—XVIII ст., які мали доволі значну мистецьку цінність. Цим самим шляхом пішов учень П. Барановського М. Холостенко під час реставрації Борисоглібського собору в Чернігові.

Прийнята в повоєнне десятиліття методика реставрації передбачала насамперед ретельні обміри і натурні дослідження, було рекомендовано робити шурфи і зондажі, що давало змогу з'ясувати, як упродовж багатовікової експлуатації розтесувалися вікна і двері, як виконувалися прибудови і добудови. Вже тоді за шаблонами виготовлялася лекальна цегла і черепиця потрібної форми та розмірів. Про досить високий науковий рівень свідчить використання для цілей реставрації оригінальних робіт Лабораторії спектрального аналізу Інституту геології АН УРСР під керівництвом одного з найвизначніших вчених того часу О. Кульської, що давало можливість досліджувати не лише будівельну та археологічну кераміку, а й будівельні розчини.

У первісних формах було реставровано один із шедеврів ампіру в Україні — Круглу площу в Полтаві (архіт. А. Вайнгорт та М. Онищенко).

У стислі строки було здійснено відбудову пам'ятки архітектури пізнього класицизму — Київського університету імені Т. Шевченка, побудованого в 1837—1843 рр. на основі конкурсного проекту архітектора В. Беретті. В листопаді 1943 р., тікаючи з Києва, німецькі окупанти спалили унікальну споруду, однак вже 1944 р. під керівництвом проф. П. Альошина було розроблено проект відбудови і реставрації не лише фасадів і перекрить, а й інтер'єрів університету. Роботи було завершено в 1954 р. і саме тоді 1 вересня аудиторії знову заповнили студенти.

Особливо складною справою стала методика відбудови стародавніх замків, де на одному об'єкті зустрічаються практично всі стилі, причому всі вони — чи то готичне нервюрне склепіння, чи ренесансний атик, чи класичний портик — самоцінні за своїм значен-

[4] *Барановский П.* Собор Пятницкого монастыря в Чернигове // Памятники искусства, разрушенные немецкими захватчиками в СССР: Сб. статей под ред. акад. Игоря Грабаря. — С. 78—87.

Київ. Університет імені Тараса Шевченка, побудований в 1837—1843 рр. Архітектор В. Беретті. Спалений в листопаді 1943 р. відступаючим окупаційним військом. Реставрований 1954 р. Архітектор П. Альошин.

ням у формуванні художнього образу пам'ятки. Тут все багато в чому залежало від кваліфікації архітектора-реставратора.

Одночасно зі школою архітекторів-реставраторів в Україні у повоєнне десятиліття склалася добре відома школа художників-реставраторів монументального живопису (мозаїк, фресок, темпери, олії). Художник-реставратор Л. Калениченко та хімік-технолог О. Плющ запропонували нові способи кріплення живопису разом із шаром тинькування до мурованих стін. Шар тинькування кріпився до мурованих стін за допомогою дубових нагелів (інколи з цією метою застосовували металеві нагелі зі спеціальних сплавів металів, що не піддаються корозії), використовувався метод ін'єкції спеціальним укріплюючим розчином, а також метод ін'єкції із використанням пресів. Уперше у вітчизняній практиці реставраційних робіт запропоновано нову технологію розчист-

ки стародавніх фресок від нашарувань олійних фарб за допомогою спеціальних "компресів", які складаються з органічних розчинників.

Унікальну роботу з укріплення тинькування та олійного живопису М. Врубеля — композиції "Зішестя Святого Духа" — провели реставратори за допомогою системи дубових нагелів і лакосмоляних сумішей на хорах Кирилівської церкви в Києві. Ці напрочуд складні роботи, стали класикою вітчизняної реставрації. Їх виконали під керівництвом Л. Калениченка і О. Плющ відомі тоді художники-реставратори Є. Мамолат, А. Ерко, А. Марампольський. Ця сама група художників-реставраторів провела розчистку фрескового живопису XV—XVI ст. в Онуфріївській церкві в с. Лаврові Львівської обл.

На жаль, багато в чому не пощастило зруйнованим під час війни унікальним спорудам радянського часу — не всі ще змогли тоді збагнути, що архітектурний ансамбль площі імені Дзержинського в Харкові із Держпромом, Будинком проектних організацій, Промкооперацією і готелем "Інтернаціонал" є унікальним явищем в історії світової культури.

У процесі відбудови назавжди втрачено відомі твори радянських зодчих, такі як клуб в Краматорську Донецької обл., побудований у формах конструктивізму архітектором О. Дмитрієвим, Клуб будівельників у Харкові, збудований в 20-ті рр. за проектом Я. Штейнберга, Г. Мілініса та І. Малозьомова. Надбудова спотворила і Лісотехнічний корпус Української сільськогосподарської академії, побудований у 1927—1931 рр. у формах українського бароко архітектором Д. Дяченком. Список цей можна подовжити.

Одночасно з відбудовою пам'яток архітектури продовжувалося поглиблене вивчення архітектурної спадщини України співробітниками Інституту теорії та історії архітектури Академії архітектури УРСР. Серед найзначніших роботи Ю. Асєєва, С. Безсонова, І. Ігнаткіна, О. Ігнатова, І. Косаревського, Г. Логвина, П. Макушенка, П. Юрченка, М. Цапенка. Великий резонанс мало видання в 1954 р. альбому обмірів "Пам'ятники архітектури України" [5].

Завершуючи розгляд архітектури повоєнного часу, можемо зазначити, що з руїн і згарищ було піднято майже повністю знищені Тернопіль і Севастополь, центри Києва, Донецька, Дніпропетровська, Чернігова, Миколаєва та інших міст, на карті України заявилися Нова Каховка, Марганець, Червоноград, Новомосковськ і десятки інших міст та робітничих селищ. Архітектурі повоєнної доби притаманні незбагненні для наших сучасників піднесеність і помпезність, зодчі мовою архітектури відтворювали показну велич і об'єктивно прославляли "велику сталінську епоху".

Водночас архітектура України повоєнного десятиліття — це найбільш цільний період, коли мистецтво зодчих було спрямоване на післявоєнне відродження міст і сіл, їхній творчості були притаманні стилістична єдність, висока майстерність і професійна культура. Саме архітектура 50-х рр., яка в забудові сучасних міст становить не більше 5—7 %, і зараз визначає своєрідне архітектурне обличчя міст України — Києва (Хрещатик), Запоріжжя (проспект Леніна), Тернополя (вся центральна частина), Дніпропетровська (проспект К. Маркса), Нової Каховки і Марганця — цей перелік можна продовжити.

---

[5] Пам'ятники архітектури України: Креслення і фотографії / Ю. Асєєв, Г. Логвин, Ю. Нельговський та ін. — Київ, 1954. — С. 40, табл. 143.

6.6. Архітектура 1955—1965 років

6.6.1. Загальна характеристика розвитку

Цей період охоплює лише 10 років, але він напрочуд чітко окреслений як соціально-економічними умовами, так і принципово відмінним напрямом розвитку архітектури, спрямованим на тотальну індустріалізацію будівництва. Найбільше уславив себе тодішній керівник партії і держави М. Хрущов п'ятиповерховими "хрущобами", які лишилися у спадок прийдешнім поколінням як матеріальне свідоцтво прорахунків у партійному керівництві будівельною сферою.

Важливою передумовою для створення індустріальної будівельної бази стали постанови ЦК КПРС і Ради Міністрів СРСР від 19 серпня 1954 р. "Про розвиток виробництва збірних залізобетонних конструкцій і деталей для будівництва". Індустріалізація будівництва, перехід на заводське домобудування тісно пов'язані з виробництвом однотипних конструкцій і деталей, що зумовлювалось масовістю їх виробництва. Це було однією з причин переходу до будівництва житлових і громадських споруд виключно за типовими проектами.

Відсутність типових проектів житлових і громадських споруд стала серйозним гальмом в розвитку індустріальних методів будівництва. Відповідно до імперських традицій було знайдено простий вихід — у Москві створено систему ЦНДІ, тобто центральних науково-дослідних і проектних інститутів (житла, громадських споруд, містобудування), а пізніше зональних інститутів, які обслуговували певні кліматичні зони Радянського Союзу.

Житло, наприклад, мав проектувати лише ЦНДІ житла. В республіканських проектних інститутах можна було лише "прив'язувати" типові проекти відповідно до умов рельєфу — і не більше, змінювалася тільки кількість східців входів, планування квартир і фасад лишалися незмінними.

Постанова ЦК КПРС і Ради Міністрів СРСР від 4 листопада 1955 р. "Про усунення надмірностей в проектуванні та будівництві" й відповідна постанова ЦК КПУ та українського уряду стали не лише розгорнутою програмою перебудови архітектурної творчості, а й цькуванням та приниженням професійної гідності архітекторів, які своїм трудом і талантом у повоєнне десятиліття відродили з руїн і попелу зруйновані війною міста і села. На 50 % скоротився прийом на архітектурні факультети, що обґрунтовувалося відсутністю нагальної потреби у фахівцях — зодчих. Ця професія стала, по суті, непотрібною.

Ставлення до архітектури не як до мистецтва відбилося в тому, що за велінням М. Хрущова архітектуру прилучили суто до технічних дисциплін і державні відзнаки за відносно кращі твори архітектури надавалися в номінації "Розвиток науки і техніки". Лише по закінченні "великого десятиліття", коли Хрущов "пішов на відпочинок", все повернулося на круги своя.

Звичайно, зміна стилістичної спрямованості, притаманної сталінізму, була процесом закономірним, необхідність якого архітектори добре відчували, але якщо сталінізм пішов у небуття, то його породження — тоталітаризм лишався основою комуністичної системи. Архітектура 60-х рр. — перехідний період від "проімперської пролетарської класики" до сучасної архітектури.

Що ж найхарактерніше для архітектури 1955—1965 рр.? Це передусім кон-

траст між примітивним типовим житлом (лише п'ятиповерхові чотирисекційні житлові будинки і тільки трьох серій) і водночас поява в архітектурі унікальних громадських споруд — паростків змін, сміливих новацій і пошуків. Однак обличчя наших міст тієї пори — це сірість і примітивізм архітектури типового житла, запрограмована незручність його планування. За це країна заплатила дорогу ціну, і "хрущоби" пішли в небуття разом з тоталітаризмом.

Не можна не наголосити на тому, що впроваджувати в будівництво дорогий збірний залізобетон з такою маніакальною впертістю міг лише тоталітаризм. Швидкими темпами зводилося масове некомфортне примітивне житло, практично непридатне для експлуатації. Все це робилося для того, щоб "...в найближчі 10—15 років покінчити в країні з недостачею житла для трудящих", — як зазначалося у Постанові ЦК КПРС і Ради Міністрів СРСР "Про розвиток житлового будівництва в СРСР"[1].

6.6.2. Містобудування

Наведені вище постанови директивних органів було прийнято тоді, коли в 1955—1965 рр. генплани для великих і середніх міст України вже були розроблені. Концепція масового житлового будівництва ґрунтувалася на принципово нових містобудівних засадах — вони мусили споруджуватися тільки на вільних від будь-якої забудови ділянках, і тому всі без винятку генплани міст України зазнавали термінових коректив. Так, у Києві в результаті коригування генплану були виділені ділянки в районі Чоколовки (130 тис. $м^2$), у Дарниці (600 тис. $м^2$), на Відрадному (500 тис. $м^2$), Сирці (100 тис. $м^2$), Нивках (65 тис. $м^2$). У 1965 р. у цих житлових районах було споруджено 3 млн $м^2$ житлової площі.

Основна маса індустріального житлового будівництва Харкова зосереджувалася на Павловому Полі (500 тис. $м^2$), у районі Селекційної станції (600 тис. $м^2$), Червоної Баварії (250 тис. $м^2$). У Донецьку нове індустріальне житлове будівництво сконцентрувалося в районі Калинівки (600 тис. $м^2$). Більша частина житлового будівництва в Запоріжжі розміщувалася на Вознесенці (450 тис. $м^2$), Орехівському шосе (437 тис. $м^2$). У Дніпропетровську нові житлові райони концентрувалися по проспекту Кірова (360 тис. $м^2$), Новомосковському шосе (500 тис. $м^2$). У Кривому Розі нова забудова здійснювалася в районі селища Долгінка. Великі житлові райони споруджувалися в Луганську, Алчевську (тоді він звався Комунарськом), Маріуполі, Нікополі, Макіївці.

Значною подією в архітектурному житті України було спорудження в Києві двох перших черг метрополітену в 1960 і в 1963 р. Перша черга з'єднала набережну Дніпра і залізничний вокзал, друга була продовжена до заводу "Більшовик".

У містах України скульптори разом з архітекторами створювали меморіали на честь воїнів Великої Вітчизняної війни, пам'ятники видатним історичним діячам. Це передусім меморіальний комплекс у Парку Слави в Києві (1957, архіт. А. Мілецький, В. Бакланов, Л. Новиков, скульп. І. Першудчев), обеліск героям Великої Вітчизняної війни в Новій Каховці Херсонської обл. (1958, архіт. Ю. Насєдкін), монументальний пам'ятник Т. Шевченку встановлено в центрі Донецька (1955, скульп. О. Олійник, М. Вронський, архіт. В. Шарапенко). Пам'ятник Кобзарю в Донецьку має значне

[1] Правда Украины. — 1957. — № 179.

містоформувальне значення. Він знаходиться на перетині бульвару Шевченка з головною магістраллю міста — вулицею Артема. Бронзова постать поета встановлена на круглому постаменті з червоного полірованого граніту. Правильно обрані пропорції монумента, вдалий масштаб і виразна пластика ставлять пам'ятник у ряд кращих творів вітчизняної монументальної скульптури.

У цілому в містобудуванні 1955—1965 рр. немає визначних звершень, але саме в цей час архітектори починають розробку нового покоління генпланів, котрі містили пропозиції щодо обґрунтованішого розміщення нових житлових районів, які мали органічно увійти в планувальну структуру міст.

6.6.3. Архітектура промислових споруд

Великі обсяги промислового будівництва вимагали його повної індустріалізації, створення принципово нових науково-методичних підвалин уніфікації і типізації конструкцій.

Уперше фахівцями розроблено і втілено в життя номенклатури уніфікованих збірних залізобетонних конструкцій одно- і багатоповерхових промислових споруд. Форми планів і профілі цехів стають ще чіткішими, підвищується ступінь універсальності споруд, набувають розвитку системи блокування об'ємів. З декоративної обробки фасадів повністю зникають форми, характерні для цивільної архітектури, це цілком закономірний процес, адже промислова архітектура має свої, притаманні лише їй засоби художньої виразності, й тут на перший план виходить художнє осмислення новітніх конструктивних систем — легких, зорово невагомих.

У 60-ті рр. в промисловому зодчестві є очевидні здобутки, пов'язані з архітектурою гідро- і теплових станцій. В 1956 р. на Дніпрі електричний струм виробляли дві гідроелектростанції — Дніпрогес і Каховська ГЕС, агрегати яких встановлено у спеціально споруджених машинних залах. Принципово нові компонувально-технологічні та архітектурно-конструктивні рішення втілено при спорудженні в 1955—1975 рр. наступних станцій Дніпровського каскаду ГЕС — Кременчуцької, Дніпродзержинської, Канівської, Київської. Кременчуцький гідровузол — третій ступінь і головна ланка каскаду. Його будівництво стало значним внеском у розвиток вітчизняної енергетики. Це перша в СРСР станція відкритого типу, що складається з шести агрегатних секцій і блоку монтажного майданчика і не має звичайного в таких випадках спеціального машинного залу, функції якого виконує турбінне приміщення, частково розміщене в підводній частині. У спеціальних кратерах споруди ГЕС встановлено 12 вертикальних гідроагрегатів, які накрито зйомними металевими ковпаками. Архітектурні форми гідровузлів прекрасно віддзеркалюють їх функціональні та конструктивні особливості (1954—1962, архіт. О. Мошенський, А. Волчик, П. Мозговий, А. Маяк, Г. Соколов, Д. Черепанова, Ф. Хмелевська).

Гармонійне поєднання всіх функціональних елементів, своєрідний ритмічний ряд характеризують архітектуру Дніпродзержинського гідровузла. ГЕС побудована також без машинного залу, з вертикальними гідроагрегатами. При створенні Дніпродзержинського гідровузла вперше засобами архітектури були розкриті тектонічні можливості і нова трактовка форм гідроелектростанцій з активним уведенням інтенсивного кольору в зйомних металевих ковпаках (1955—1965, архіт. Ю. Демюр, О. Коваленко, А. Маяк, І. Самохвалова, Н. Ко-

валь, К. Ліхтенберг, інж. Я. Соколов). Канівська ГЕС, на відміну від розглянутих вище, має горизонтальні гідроагрегати, а суміщення власне станції з водоскидними спорудами дало змогу взагалі відмовитися від будівництва водозливної греблі. За гідрогеологічними умовами і загальною схемою компоновки гідровузла Канівська ГЕС аналогічна Київській (1961—1969). Це дало можливість при її проектуванні й будівництві поточнити конструктивні та компонувальні аспекти у вирішенні окремих споруд і вузлів (1963—1979, архіт. О. Мошенський, А. Маяк, Д. Хмелевська, Л. Мартаков).

Однак не тільки гідроелектростанції забезпечували промисловість України електроенергією. Вже в 60-ті рр. розгорнулося будівництво потужних теплових електростанцій. Саме тут вирішувалися проблеми збільшення потужностей агрегатів і впровадження індустріалізації будівництва, вдосконалювалася типологія споруд. Починають втілюватися в життя індустріальні методи спорудження типових теплових електростанцій. Першою з них була Сімферопольська ГРЕС (1955—1958, група інженерів і архітекторів під керівництвом архіт. К. Кузьминського), де збірність індустріальних елементів досягла 80 %. Здійснювалася уніфікація об'ємно-планувальних і конструктивних рішень, зростання потужності агрегатів.

За типовими проектами надпотужних ГРЕС споруджуються Змієвська (1956—1965), Криворізька ГРЕС-2 (перша черга — 1961—1968) та ін.

У цей період в результаті створення рукотворних морів з'явилася можливість іригаційного будівництва і було створено великі зрошувальні системи — Каховську, Інгулецьку, Південно-Бузьку, Дунай-Дністровську, канали Дніпро—Донбас, Північно-Кримський. Головні насосні станції Північно-Кримського каналу збудовані з уніфікованих елементів промислових серій і ще вдягнені в класицистичні шати (архіт. І. Шевченко, інж. В. Пригодинський). Велетенські габарити і значні площини стін-вітражів притаманні головній насосній станції Каховської зрошувальної системи (архіт. В. Мазепа, інж. В. Пригодинський).

До найдовершеніших вугледобувних комплексів належить Донецька шахта імені М. Горького (1959, архіт. Н. Настенко, інж. К. Щукін, В. Яренко). Схема компоновки споруд шахтної поверхні позначена чіткістю. Всі її складові елементи — різновисокі копри, залізобетонні бункери, триповерховий адміністративно-побутовий комбінат — архітектурно взаємопов'язані та добре узгоджені з містобудівельною ситуацією забудови шахтарської столиці.

У доволі стислі строки (1958—1961) у Криворіжському залізорудному басейні будуються комплекси горнозбагачувальних комбінатів — Південний, Новокриворізький, Центральний ГЗК. Ці грандіозні промислові ансамблі споруджено за проектами колективів Придніпровського Промбудпроекту (Дніпропетровськ). Особливо вражає фабрика збагачення — велетенський трипрогонний корпус завдовжки 1000 м. Уніфіковані збірні залізобетонні конструкції зі створенням ритмічних побудов (перша черга — 1962—1967, архіт. В. Канішев з колективом).

Нові об'ємно-планувальні вирішення з впровадженням принципів блокування і кооперування втілено при будівництві одного з найбільших в Європі Чернігівського камвольно-суконного комбінату (архіт. А. Ткаченко з колективом). Його головний корпус — приклад наукових пошуків нових раціональних об'ємно-планувальних і конструктивних рішень

із застосуванням збільшеної сітки колон (12 × 18 м), що дало змогу зручно розмістити виробниче обладнання, а побутові приміщення вперше розташувати в антресольному поверсі.

Серед підприємств легкої промисловості не можна не згадати комплекси льонокомбінатів — Житомирський (1958—1968) і Рівненський (1959—1965), бавовняні комбінати в Херсоні (1961—1964) і Тернополі (1964—1969), прядильно-ткацькі фабрики в різних реґіонах України.

У 1955—1965 рр. введено в експлуатацію десятки підприємств харчової промисловості — хлібзаводів, молокозаводів, кондитерських фабрик, цукрових заводів. Слід наголосити на тому, що ці підприємства здебільшого не належать до визначних творів вітчизняного зодчества.

6.6.4. Архітектура житла

Одним з найважливіших показників життєвого рівня населення є забезпечення його житлом. Особливо інтенсивним масове житлове будівництво було в 1955—1965 і в 1965—1990 рр. Поділ на два етапи обумовлено тим, що житло двох періодів несхоже і за кількістю поверхів, і за плануванням квартир, і за можливостями, що відкривалися перед архітекторами при проектуванні як окремих житлових будинків, так і житлових районів.

Після появи вищенаведених постанов директивних органів з питань масового житлового будівництва в ЦНДІ житла (Москва) під керівництвом архітектора Б. Рубаненка були розроблені типові проекти п'ятиповерхових житлових будинків для всіх республік колишнього СРСР. Їх не можна було поліпшувати в процесі "прив'язки" — змінювалася лише кількість зовнішніх східців від трьох (закладених в проекті) до шести.

На всій території України можна було використовувати тільки три типові проекти п'ятиповерхових житлових будинків серій: 1-438 (із цегли або з цегляних блоків, де був передбачений варіант із вбудованим магазином на першому поверсі), а також великопанельні — 1-480 і 1-464. Всі три серії складалися з чотирьох-шести секцій — двох торцевих і двох чотирирядних. В інституті Діпромісто було розроблено проект пристосування серії 1-438 для будівництва її з великих цегляних блоків з трирядною розрізкою при використанні повнотілої цегли і різних видів ефективної кераміки. Конструктивна схема цих будинків двопрогонна з внутрішньою поздовжньою несучою стінкою. Окремі конструктивні елементи — збірні залізобетонні перекриття прогоном у 6 м.

Житлові п'ятиповерхові будинки (їх умовно називають індустріальними будинками першого покоління) відрізняються насамперед принципом заселення: кожній сім'ї — ізольовану квартиру. Щоб запобігти їх покімнатному заселенню, як це було раніше, в дво- і трикімнатних квартирах обов'язково планувалася одна прохідна кімната. Саме цей захід не давав змоги місцевій владі заселяти їх покімнатно в умовах постійної житлової скрути. Середня житлова площа в квартирах нового покоління (1955—1965) становила лише 27—34 $м^2$, підсобна — 11—12 $м^2$ при кількості кімнат від однієї до трьох. Особливістю планувального вирішення квартир було й те, що вхід до кухні організовувався через загальну кімнату. Корисна площа штучно зменшувалася за рахунок мінімальної площі кухні — до 4,2 $м^2$, відсутності передпокою і обов'язкового суміщення санвузлів. Таке планування квартир викликало нарікання, і мешканці кляли архітекторів за непрофесійність і бажання навмисно створити диском-

фортні умови, які давали багатий матеріал для творчості гумористів [2].

Чим пояснюються такі заздалегідь алогічні планувальні рішення? Перед партійними та державними органами будівельні організації звітували не за кількість зданих в експлуатацію квартир, а лише за кількість квадратних метрів житла. Саме тому при оцінці та виборі проектів для масового будівництва типових проектів існували два дивних з позицій здорового глузду коефіцієнти К-1 і К-2. Це співвідношення житлової та корисної площі, і цей коефіцієнт намагалися звести до мінімуму за рахунок зменшення площі суміщеного санвузла, ліквідації холу при вході із заміною його коридором завширшки 120 см, зменшенням площі кухні до 4 м^2. Насправді комфорт житла (і це знають всі на побутовому рівні!) не лише площа кімнат, а наявність необхідних допоміжних приміщень — кухні-їдальні площею не менше ніж 8—12 м^2, холу, який дає змогу зробити роздільне, а не прохідне планування житлової зони, обов'язковий роздільний, а не суміщений туалет, наявність приміщень для зберігання одягу (вбудованих шаф, антресолей) тощо.

Убогість планування доповнюється відсутністю на фасадах функціонально необхідних структурних елементів житлового будинку — лоджій і еркерів, козирків над входами, основними акцентами є лише невеликі, завширшки 80 см балкони. Експлуатаційні якості будинків ще більше погіршилися, коли будівельники перейшли до застосування суміщених покрівель, які створювали гранично просте вінчання будинків залізобетонною плитою з великим виносом і взагалі відмовились від влаштування горища. Цей "винахід" призвів до нестерпного для мешканців верхніх поверхів перегрівання в літню пору року і промерзання взимку.

Про вигоди квартир-"хрущоб" годі й говорити — через день після отримання довгоочікуваної квартири новосели починали розуміти всі "зручності". Низька якість будівельних і оздоблювальних робіт, витівки "новаторів" і "раціоналізаторів" засмучували новоселів, але житла чекали десятиліттями, тому мовчки переносили сваволю будівельників і самі замінювали на краще все, що тільки можна замінити, крім, звичайно, планування, яке лишалося постійною темою нарікань. Певна річ, у масовій свідомості головним винуватцем був архітектор, престиж професії якого знизився до нуля. Нині житлові будинки "першої" хвилі мають стійку назву "хрущоб". У такий спосіб увічнив себе керівник уже неіснуючої держави. Водночас треба визнати очевидний факт намагання радянської влади і особисто М. Хрущова вирішити гострі соціальні питання забезпечення населення країни житлом насамперед за рахунок кількісних показників.

Помітним явищем було експериментальне проектування. Інститут будівельних конструкцій Академії будівництва і архітектури УРСР виступив ініціатором впровадження в практику будівництва житлових будинків з несучих сантехнічних блоків-кабін, панельно-коробчастих будинків з несучими просторовими блоками в поєднанні зі збірними площинними елементами конструкцій і будинків з просторовими блоками розміром на кімнату. Проект було розроблено під керівництвом інженера М. Плєхова. В 1959 р. у Києві на вулиці Дегтярівській споруджено три експериментальні п'ятиповерхові житлові будинки із залізобетонних блок-кімнат. Експеримент був

[2] *Головко Г., Ігнатов О., Коломієць М.* Архітектура України на новому етапі (1954—1964). — Київ, 1964. — С. 320.

Київ. Перший експериментальний великопанельний повнозбірний житловий будинок серії 1-480 на бульварі Дружби народів. 1956 р. Архітектор Б. Рубаненко з колективом.

направлений на те, що на стадії заводської готовності з повним циклом оздоблювальних робіт окремі блок-кімнати доставлялися на будівельний майданчик і за допомогою козлових кранів за лічені хвилини монтувався готовий будинок. Жертви експерименту і досі живуть у квартирах, що не мають вентиляції, — її замінили щілини і дірочки у столярці. Експеримент довів ідею збірності до повного абсурду, його авторів не бентежили умови, які вони створювали для людей, — життя в залізобетонних ящиках. Для монтажу блок-кабін на будівельному майданчику треба було запроектувати і виготовити козловий кран спеціальної конструкції. Витрачених коштів ніхто не рахував — головне втілювалася маніакальна ідея повнозбірності. Про естетичні проблеми тоді не йшлося — ці поняття взагалі зникли з лексикону як фахівців-проектантів, так і тих, хто змушений був жити в цих будинках.

6.6.5. Архітектура громадських споруд

Характерною рисою архітектури громадських споруд стало функціонально не виправдане і естетично сумнівне використання великих площин скла, а також намагання зорово полегшити їх об'єми. Досягненням можна вважати розкриття інтер'єрів назовні та їх органічний зв'язок із довкіллям та зовніш-

нім виглядом громадських споруд. В об'ємно-просторових композиціях з'являються асиметричні рішення і лише найзначніші громадські споруди, що зводилися на центральних магістралях і площах, мають здебільшого симетричні об'єми. Обмеженість композиційних засобів компенсується застосуванням так званого синтезу мистецтв — на фасадах і в інтер'єрах створювалися низької художньої якості немасштабні тематичні панно, для сюжетів яких зазвичай використовувались примітивні композиції, політичні агітплакати. Вони стають неодмінним елементом архітектурного середовища, "прикрашають" і дитячий садок, і школу, і лікарню, і кінотеатр.

В унікальних громадських спорудах спочатку можна було побачити пряме цитування творів відомих зодчих зарубіжних країн, а потім з'явилися і цілком оригінальні об'ємно-просторові рішення, які полишили слід в історії радянської архітектури. До таких творів можна віднести аеровокзал в Одесі (1961), міжнародний аеропорт в Борисполі (1965), кіноконцертний зал "Україна" в Харкові (1963), готель "Тарасова гора" в Каневі (1961), адміністративний будинок в Донецьку (1965).

Дошкільні заклади, школи, палаци піонерів і школярів. Масові громадські споруди — дитячі ясла-садки і школи споруджувалися переважно в нових житлових районах, і саме тут можна простежити тенденцію до їх укрупнення. Це стало можливим у зв'язку з поліпшенням санітарно-гігієнічного стану приміщень і удосконаленням їх функціональної організації. Розвивався принцип чіткого членування об'ємів споруд за функціональним призначенням. Найпоширенішим у практиці забудови житлових районів були дитячі ясла-садки на 140 і 185 місць (архіт. М. Губов, В. Свитко, І. Король). Вони складаються з двох блоків, об'єднаних критим переходом.

Спочатку двоповерхові дитячі ясла-садки блокувалися торцями, потім ці два блоки об'єднувалися критим скляним переходом. Надалі при збільшенні місткості й бажанні економно використовувати територію таких паралельно поставлених блоків ставало три і чотири (місткість збільшувалася до 360 місць). Кожен блок мав окремий вхід, що надавало їм можливості здійснювати автономне функціонування під час епідемій, однак кухонний блок обслуговував увесь дитячий контингент. У 1965 р. було споруджено перший дошкільний заклад з великих панелей (архіт. В. Єжов з колективом).

Типові проекти шкіл у 60-ті рр. розробляв у Діпромісті колектив архітекторів під керівництвом Й. Каракіса. Найпоширенішим був проект школи на 960 місць. В основному три-, чотириповерховому корпусі розміщено класи, лабораторії та рекреації, що з'єднані просторим вестибюлем-переходом з об'ємом, де знаходяться спортивний і актовий зали, а також шкільна їдальня. Застосування поперечних несучих стін дало можливість запроектувати вікна на всю ширину класів по фасадах. У класі чи не найперше у внутрішніх стінах влаштовано зручні вбудовані шафи. Асиметричні різновисокі об'єми, де поєднано великі вікна і глухі поверхні стін, скляний перехід — все це створювало цікаву просторову композицію.

На обслуговування переважно учнівської молоді була спрямована діяльність палаців піонерів і школярів. Подією стало будівництво такого палацу в Києві, що викликало великий інтерес громадськості. Реалізований проект комплексу Палацу піонерів і школярів у Києві (1965, архіт. А. Мілецький, Е. Більський, інж. О. Печонов, Л. Лінович,

худож. А. Рибачук, В. Мельниченко) має в плані Н-подібну форму. На головний фасад звернені на першому поверсі вестибюль з гардеробами, а на другому — анфілада залів для проведення масових урочистих заходів. Зали вперше в архітектурно-будівельній практиці обладнано роздільно-мобільними розсувними перегородками — новацією того часу, що демонструвалася спеціалістам як можливість трансформації та забезпечення роздільної і спільної експлуатації залів під час урочистих подій. В центрі Н-подібного об'єму знаходиться напрочуд зручний невеликий театральний зал на 500 місць, обабіч якого розміщено проходи в крило, що звернене в бік Дніпра, де зосереджено гурткові кімнати, а також розміщено спортзал.

Лікувально-оздоровчі заклади. Піклування про здоров'я трудящих мали символізувати комплекси медмістечок, побудованих у Києві, Дніпропетровську, Сімферополі (колектив архітекторів та інженерів під керівництвом архіт. М. Степанова). Під будівництво відводилася територія площею від 15 до 25 га. У планувальній організації автори застосовували павільйонну і централізовану системи. В центрі медичного містечка знаходиться восьмиповерховий головний корпус, де зосереджено стаціонари всіх лікувальних відділень, крім того, на території в двоповерхових корпусах розміщені інфекційне, поліклінічне і зубопротезне відділення. Особливо невдалим з точки зору планувальної організації є головний корпус, неправильно розраховано місткість туалетів, а в кожній з палат одночасно перебуває 6—8 хворих. У таких екстремальних умовах і зараз лікуються люди.

Готелі. Існувала гостра потреба в спорудженні готелів і з цією метою 1957 р. було розроблено типовий проект готелю на 280 місць (архіт. М. Губов, І. Ланько, І. Андреєв, К. Джанашія). Для будівництва максимально використано конструкції, що застосовувалися в житловому будівництві. В центрі п'ятиповерхової споруди знаходиться лоджія, яка є основним пластичним елементом на фасаді. У плануванні тут усе надзвичайно просте — неширокий коридор з двостороннім розміщенням номерів. Перший поверх займають ресторан та службові приміщення. За цим проектом побудовані готелі в центрах Запоріжжя, Ужгорода, Тернополя та Луцька.

Етапом у формуванні нової естетики архітектури став готель літнього типу "Тарасова гора", споруджений у Каневі 1961 р. на мальовничому схилі Дніпра неподалік від Літературно-меморіального музею Т. Шевченка (архіт. О. Гусєва, А. Зубок, Н. Чмутіна, В. Штолько, інж. Л. Дмитрієв, А. Ігнатенко). Тут уперше у вітчизняному зодчестві застосовано збірні грибоподібні залізобетонні конструкції, що складаються з шестигранної в плані плити перекриття, колони і збірних фундаментів. Цей елемент обумовив нову, незнану досі тектоніку споруди: шестигранні плити, немов бджолині стільники можуть розвиватися в різних напрямках залежно від обраної конфігурації, створюючи вільну композицію споруди без включення додаткових елементів (звичайно, що для зв'язку поверхів між собою і землею треба застосувати збірні залізобетонні марші сходів). Доповнює композицію оригінальної форми тент, покриття їдальні на вантових конструкціях. У гармонії із загальною композицією вирішено інтер'єри спальних кімнат, розрахованих на 2—3 місця. Тут для оббивки меблів використано спеціально виконані в народних традиціях декоративні тканини, а також барвисту по-

лив'яну кераміку (декоративні настінні тарілі, долішні й настільні вази для квітів). Над інтер'єром номерів готелю "Тарасова гора" разом із архітекторами працювали талановиті художники Н. Федорова, В. Шарай, О. Грудзинська.

У подальшому експерименті грибоподібний збірний каркас було застосовано на будівництві готелю цілорічного використання — в 1963 р. розпочалося спорудження п'ятиповерхового готелю "Турист" на 440 місць у Черкасах (архіт. Н. Чмутіна, О. Гусєва, інж. Л. Лозовський).

Новаторські пошуки притаманні й архітекторам першого в Україні великопанельного готелю "Дніпро" на 268 місць в Києві на Європейській площі (1965, архіт. В. Єлізаров, Н. Чмутіна, Я. Красний, інж. Г. Пожарський), при зведенні споруди застосовано збірний залізобетонний каркас з навісними багатошаровими стіновими панелями. В готелі передбачено одно-, дво- і трикімнатні номери, більшість яких звернена на Європейську площу і парк. Перший і другий поверхи — це приміщення обслуговування, де незмінну увагу привертає ресторан, одна стіна якого оздоблена барвистими керамічними тарелями (худож. Н. Федорова, Г. Севрук, В. Шарай, О. Грудзинська).

Торговельні споруди. Однією з найзначніших торговельних споруд того часу став Центральний Сінний критий ринок у Києві (1955—1958, архіт. Б. Кучер, С. Фрідлін, інж. О. Гришкова). Форму цієї споруди визначав великий торговельний зал прогоном 34 м, перекритий металевими серпоподібними арками, розпор яких сприймається залізобетонним перекриттям бічних нефів. По арках було прокладено металеві балки та металеву сітку, на яку в свою чергу встановлено склозалізобетонні панелі. Змонтоване таким чином перекриття, крім забезпечення своїх безпосередніх функцій із захисту приміщень від атмосферних опадів, слугувало для освітлення торговельного залу. Його оригінальна форма надавала інтер'єру урочистості та новизни, що позитивно сприймалось знавцями архітектури. Винахідливо вирішено було й інші елементи інтер'єру головного залу. Центральний критий ринок (архіт. К. Фельдман, М. Набережних, інж. Б. Беднарський), збудований в 1961 р. у Донецьку, також є унікальним торговельним закладом. Він має центрально-купольну композицію, основою якої є двоповерховий багатогранник. Найцікавіше в цій споруді — це конструктивне вирішення куполу у вигляді збірної залізобетонної напівсферичної оболонки, що складається з 15 горизонтальних кільцевих ярусів, кожен з яких набрано з 24-секторних ребристих панелей. У панелях восьми нижніх ярусів для рівномірного освітлення торговельного залу передбачено засклені сталенітом круглі отвори діаметром від 40 до 65 см. Завдяки цій конструкції критий ринок в Донецьку став певною віхою в розвитку вітчизняного зодчества, але водночас ми не можемо не констатувати, що новітню збірну залізобетонну конструкцію автори декорували класицистичними деталями. Все це свідчить про непрості пошуки нового і неможливість легко скинути старі шати.

Іншою крайністю є універмаг "Україна" (архіт. І. Гомоляка), споруджений 1965 р. на площі Перемоги в Києві. Цей велетенський скляний паралелепіпед, площа якого становить 7 тис. м^2, є прикладом так званої стерильної архітектури. Вона не має батьківщини, її можна було зустріти і в Західній Європі, й в Америці, вона нівелює художні смаки та уподобання суспільства, тому подібних споруд у світі вже давним-давно не будують.

Спортивні споруди. Найвизначнішим явищем тих часів було спорудження Палацу спорту в Києві (1960, архіт. М. Гречина, О. Заваров, інж. В. Реп'ях, співавтори архіт. В. Гречина, В. Суський, Ю. Євреїнов). Тут здійснено великі роботи експериментального характеру із застосування нових технічних і технологічних рішень, нових для тих часів будівельних матеріалів і конструкцій. Специфіка нового типу видовищної споруди полягала в тому, що вона, крім з'їздів, зборів і мітингів, а також театрально-концертних вистав, використовується для проведення змагань з 30 видів спорту, в тому числі й хокейних матчів на штучній ковзанці. На трибунах розміщується від 8,3 до 12 тис. глядачів. Така різниця в кількості місць залежить від трансформації сцени. Конструктивною основою споруди є залізобетонний каркас, а перекриття здійснено по старих як світ металевих фермах. Планувальна структура Палацу спорту побудована на простій сітці збірного залізобетонного каркаса прогоном в осях 6,0 × 6,0 м, що дало змогу уніфікувати всі конструктивні елементи. З боку фасадів панелі перекриття і прогони утеплено керамзітобетонними блоками, на які в свою чергу спираються віконні панелі. Зовні ці блоки опоряджено тонкими керамзітобетонними листами, які й створюють лицеву поверхню фасадних стін. Віконні панелі складаються з алюмінієвих рам, в які вмонтовано склопакети.

Видовищні споруди. До числа видовищних споруд належить цирк у Києві на 2 тис. місць (архіт. В. Жуков, інж. М. Гутман, С. Ривкін та І. Скачков). У трактовці об'ємів тут збереглися риси, притаманні попередньому періоду, — класицистична архаїчна композиція з традиційною колонадою. Водночас у конструктивне рішення внесено цілу низку прогресивних пропозицій, насамперед спорудження над залом для глядачів тонкостінного збірного залізобетонного склепіння-оболонки діаметром 41,8 м. Цирк у Києві також найповніше ілюструє тенденції перехідного періоду 1955—1965 рр. від архаїки до новаторства.

Ці пошуки втілилися в архітектурі Музично-драматичного театру імені Т. Шевченка в Черкасах. Театр на 800 місць уперше вирішено без традиційного класичного портика — його замінили пілони і скляні вітражі, що наповнили вестибюль і фойє світлом, зорово об'єднавши його з простором невеликої площі, створеної перед театром (1964, архіт. Б. Кучер, М. Набережних, інж. О. Гришкова, Н. Романенко).

У 60-ті рр. було розроблено проекти кількох десятків типових кінотеатрів різної місткості. Саме ці проекти ілюструють головотяпство у проектуванні таких споруд, де економія коштів була доведена до абсурду. Ми не будемо називати імена архітекторів цих примітивних будівель, які стали такими не з вини їх авторів. Так, кінотеатр на 200, 300, 400 місць (ЦНДІП видовищних споруд) являв собою глухий цегляний об'єм, до якого примикав маленький скляний об'єм фойє. Касового вестибюля не було взагалі — квитки продавали з відгородженого фойє через маленьке віконце, а потенційний глядач стояв не в приміщенні, а просто неба. Такий "комфорт" не сприяв збільшенню прихильників кінематографа.

Саме тому можна наголосити на чіткості планувальної організації двозального кінотеатру "Україна" в Києві (архіт. А. Добровольський, А. Косенко). Тут є всі необхідні складові — невелике фойє з туалетами, зручні зали з прекрасною видимістю екрана, продумана евакуація глядачів. Кінотеатр вдало

Харків. Кіноконцертний зал "Україна". 1963 р. Архітектори В. Васильєв, Ю. Плаксієв, В. Реусов, інженер Л. Фрідган, художник В. Роганова.

вписано в існуюче середовище вулиці В. Городецького, але своїм фасадом він не повторює пластику довкілля — це велика глуха поверхня, що добре поєднується з красиво намальованим скляним еркером, і цей контраст є основою в художньому образі популярного у киян видовищного закладу.

Одним із небагатьох перших нових за архітектурним образом споруд став кіноконцертний зал "Україна" місткістю 2,1 тис. місць, зведений в Парку імені Т.Г. Шевченка в Харкові (1963, архіт. В. Васильєв, Ю. Плаксієв, В. Реусов, інж. Л. Фрідган). Споруда, зведена на основі конкурсного проекту, має досить оригінальну форму завдяки застосуванню сідлоподібної вантової конструкції даху. Напружена динамічна крива нахиленої в бік головного фасаду залізобетонної арки з ребристим вертикальним заповненням на головному фасаді нагадує струни великого казкового музичного інструмента. Цей по-справжньому новаторський твір міг би своїми оригінальними формами з художнім осмисленням авторами новітньої для тих часів конструкції прикрасити одну з центральних площ, але кіноконцертний зал розміщено в глибині парку і розшукати його не просто навіть харків'янам.

Вокзали. Хоча розвиткові автобусного сполучення приділялася чимала увага, автовокзалів у 60-ті рр. майже не будували. Значним поштовхом у цій справі було зведення центрального автовокзалу, який став на певний час своєрідним взірцем. Автовокзал у Києві (1961, архіт. А. Мілецький, І. Мельник, Е. Більський, худож. А. Рибачук, В. Мельниченко) викликав великий інтерес і численні публікації у пресі, адже споруда певним чином вплинула на подальший розвиток

архітектури. Втім треба наголосити на тому, що ділянка для його спорудження в південній частині Московської площі вибрана не дуже вдало.

Залізничних вокзалів споруджено небагато — у Черкасах, Дніпродзержинську і Чопі. Реконструйовано вокзал у Житомирі. Простежується тенденція до територіального і композиційного об'єднання залізничних і автобусних вокзалів. Наприклад, у Черкасах поруч із залізничним вокзалом побудовано невеликий об'єм автовокзалу приміського сполучення (1965, архіт. Л. Чуприна, О. Ренькас, А. Лемке).

Річкові вокзали зведено лише в Києві та Черкасах. Київський річковий вокзал запроектовано не лише з орієнтацією на використання класичних традицій, а й на пряме цитування класичних архітектурних форм. Споруді надано обрисів сучасного пароплава, що неначе причалив до берега в районі Поштової площі. Проектування річкового вокзалу було закінчено в 1957 р., а здано в експлуатацію вокзал 1961 р. (архіт. В. Гопкало, Г. Слуцький, В. Ладний, інж. О. Лінович).

У 60-ті рр. почала бурхливо розвиватися пасажирська реактивна авіація, збільшилася місткість літаків. У зв'язку з цим виникла гостра проблема термінового забезпечення пасажирів більш-менш комфортними умовами як у польоті, так і в процесі посадки в лайнери.

Перший з аеровокзалів, запроектованих з намаганням відповісти на потреби часу, був зведений 1961 р. в Одесі (архіт. М. Шаповаленко, С. Вайнштейн, А. Крайнєв, інж. Р. Ясинський). Споруда і зараз вражає компактністю об'єму і органічністю планування.

Аеропорт у Борисполі (1965, архіт. А. Добровольський, О. Малиновський, Ю. Євреїнов, інж. Л. Дмитрієв, М. Панич) вражає гостротою просторової композиції, а головною новацією в його архітектурі є художнє осмислення конструкції велетенського збірного залізобетонного склепіння — оболонки, яка визначала неповторне художнє обличчя оригінальної транспортної споруди. В авторському композиційному задумі тут здійснено поділ пасажиропотоків на тих, хто відлітає, і тих, хто прибуває в міжнародний аеропорт. Розміри склепіння 50 × 48 м, і воно немовби осідлало розпластаний по землі двоповерховий об'єм, який з двох боків закінчується баштами, де зосереджені служби, що керують складним процесом відправки і прильоту літаків з усіх країн світу.

Адміністративні споруди. Докорінно змінилася архітектура адміністративних споруд. У невеликих районних центрах будинки партійних і радянських органів будувалися на основі використання лише одного типового проекту, розробленого архітектором Г. Кислим. Споруда в плані має П-подібну форму, коридорне планування. Зал засідань розміщений на верхньому третьому поверсі, а фасад у центральній частині має "пілончики", які за формою дуже нагадують ті, що стали основою вирішення фасадів Палацу з'їздів у Московському Кремлі.

У великих містах для цих установ здебільшого розробляли індивідуальний проект. Так, у 1965 р. у Донецьку було зведено адміністративний будинок загальноміського значення, що стало помітним явищем у забудові міста. Розміри споруди відносно невеликі — лише чотири поверхи, але завдяки вдалому розміщенню в центрі добре озелененого і впорядкованого каскадного скверу, вона стала значним композиційним акцентом центральної вулиці Артема. Прикрасив споруду і каскад фонтанів. У вирішенні фасадів тут також відчувається вплив архітектури Палацу з'їздів — це рішення було нав'язане авторові проекту архітектору Г. Благодатному.

6.6.6. Архітектура села

У 60-ті рр. найбільший громадський інтерес викликала реконструкція с. Моринці Звенигородського району Черкаської обл. У метричній книзі тоді ще дерев'яної церкви Іоанна Богослова місцевий батюшка зробив запис, який наводиться мовою оригіналу: "Тысяча восемьсот четырнадцатого года февраля двадцать пятого числа (за старим стилем. — *С.К.*) у жителей села Моринец, Григория Шевченко и его жены Екатерины родился сын Тарас". До 150-річчя від народження Тараса Шевченка і вирішено було зробити реконструкцію центру села та впорядкувати його вулиці. Насамперед розібрали в Моринцях муровану церкву Іоанна Богослова, збудовану в кінці XIX ст. на місці тієї, де хрестили малого Тараса. Там, де розміщувалася садиба діда поета Якима Бойка і де побачив білий світ Тарас Шевченко, було споруджено його бронзове погруддя, а старовинну кузню, в котрій працював ковалем батько поета і яка продовжувала справно виконувати свої прадавні функції, було знесено. В центрі села на тому місці, де стояла церква, було зведено клуб із залом на 300 місць, торговельно-побутовий центр, універмаг і будинок побуту, двоповерховий будинок сільради з готелем на 10 місць, їдальню "Українські страви", магазин, дитячий садок на 90 місць і чотири двоповерхових будинки з квартирами в двох рівнях. Усі вищеназвані споруди утворили трикутну в плані площу з газоном у центральній частині (1964, архіт. В. Орєхов, Г. Панько, В. Мєшкова, В. Черевко, С. Верговський, Е. Васьковський). Усім моринчанам було безкоштовно видано шифер, а всі вулиці села отримали асфальтове покриття. Шосейні дороги, що ведуть до нашої Мекки, було заасфальтовано. Саме тоді й виникла відома віршована приказка "Спасибі Тарасу за шифер і за трасу".

У 1955—1965 рр. у зв'язку з будівництвом Каховської, Кременчуцької та інших гідроелектростанцій на Дніпрі й Дністрі виникла необхідність переселення мешканців старих сіл із зон затоплення, велося інтенсивне будівництво нових сіл. Територію під забудову вибирали здебільшого на рівнинних орних землях (старі села за прадавньою традицією розміщувалися в заплавах річок та у вибалках). Основною рисою планування нових сіл був чіткий поділ на житлову, адміністративно-культурну та виробничу зони. Житлова зона, в свою чергу, поділялася на прямокутні квартали, площа садиб в межах села становила 0,25 га, а разом із городом, що був за селом — не більш ніж 1 га. Регулярна прямокутна сітка вулиць з невеликими кварталами суперечила рельєфу місцевості, не давала можливості раціональніше організувати забудову. Села втрачали властиву їм мальовничість, довжина вулиць була непомірно великою, що вело до подорожчання мереж водо- та енергопостачання (села Червона Слобода, Леськи, Худяки і багато інших в Черкаській обл., запроектовані архіт. П. Мокієнком та Ф. Титаренком).

Намагання ощадливого використання орних земель і вдосконалення організації сільськогосподарського виробництва сприяли появі проектних пропозицій реконструкції вже існуючих сіл. Одним з перших таких прикладів експериментально-показових сіл (назва говорить сама за себе) є с. Ксаверівка Васильківського району Київської обл. (1959—1960, архіт. Е. Грингоф, С. Вайнштейн, В. Кравченко). Старовинне село розміщене в геометричному центрі його угідь, уздовж напруженої автомобільної магістралі Київ—Одеса, що не поліпшило умови життя. Рівновеликі квар-

тали визначені розміром садиб — до 0,15 га, що зменшило територію села. Громадський центр вирішено у вигляді витягнутого вздовж шосе прямокутника. В композиції чільне місце посідають клуб із залом на 500 місць, адміністративний будинок, готель, магазини, комбінат побутового обслуговування. Такий прийом забудови центру був поширений в Україні у 60-ті рр.

Планомірна реконструкція сіл у 1955—1965 рр. ще не здійснювалася.

Розвиток архітектури сільського житла характерний появою нових його типів. У 60-ті рр. намагалися поширити планування в двох рівнях, однак воно застосовується лише в державному будівництві, а у самодіяльному його можна побачити в селах Івано-Франківської, Чернівецької, Львівської та Закарпатської обл. Першим кроком в появі такого планування були мансардні одноквартирні будинки. Велика кількість атмосферних опадів у Карпатському реґіоні сприяла влаштуванню високих скатних дахів, цілком природно, що горище треба було раціонально використовувати — там влаштовували спальні та складські приміщення. У районах Подніпров'я в самодіяльному будівництві використовуються будинки з плануванням в одному рівні. В усіх реґіонах, крім Полісся, споруджуються літні кухні — це обов'язкова складова сільського житла. У плануванні житла тих часів можна прослідкувати прадавню структуру української "хати на дві половини".

У 60-ті рр. сформувалися різні типи громадських споруд, що зводилися за типовими проектами. Це ясла-садки на 25 і 50 місць, школи і клуби. Особливістю часу було спорудження клубів із залами на 200—400 місць за типовим проектом архітектора В. Павленка. За цим проектом найкращі клуби споруджено в с. Брошнів-Осада Рожнятівського району Івано-Франківської обл. та у с. Дмитрівка Золотоніського району Черкаської обл.

Значна увага приділялася плануванню виробничих зон колгоспів і радгоспів, для яких виділяли території на околицях сіл. Нові споруди свинарників, корівників, пташників, зерносховищ будувалися на основі використання лише типових проектів. Для організації будівництва створювались пересувні механізовані колони (ПМК), які здійснювали будівництво виробничих споруд. Великим є доробок у створенні типових сільськогосподарських тваринницьких споруд архітекторів Ф. Макаренка, В. Солярова та В. Кравченка — це корівники та свинарники різної місткості, споруджені в різних реґіонах України.

6.6.7. Охорона і реставрація пам'яток архітектури

1955—1965 роки — іще одна чорна сторінка у ставленні партії та уряду до пам'яток історії та культури. Десятиліття вандалізму — так можна охрестити цей період.

Радянський Союз у ті часи очолював М. Хрущов — наївний діалектик і стихійний матеріаліст, його ставлення до історичних надбань країни лишається не висвітленим. На XXII з'їзді КПРС М. Хрущов виголосив промову, яка закінчувалася словами: "...партія урочисто проголошує — нинішнє покоління радянських людей житиме при комунізмі".

Історія Країни Рад, на думку її вождів та їхніх посіпак, починалася з Жовтневого перевороту, і пам'ятки минулого народів СРСР муляли їм очі — їх треба було негайно знищити. Так, у середині XX ст. розпочався новий похід на історію, на пам'ятки історії та культури. Існував спеціальний закри-

тий циркуляр про тотальне нищення пам'яток, про скорочення списку пам'яток архітектури, які знаходяться під охороною держави, що розв'язувало руки місцевим органам. Знову, як у сумнозвісні 30-ті рр., нищилися найбільш художньо довершені пам'ятки вітчизняного зодчества. Провідних співробітників Інституту теорії та історії архітектури Держбуду УРСР направляли у відрядження в області, щоб вдвічі скоротити список пам'яток архітектури, які знаходяться під державною охороною. Якщо в Дніпропетровській обл. керівництво вимагало прискіпливо виконати наказ, то у Львівській заступник голови обласної ради, син класика української літератури Василя Стефаника Володимир Стефаник, запропонував не знищення, а дотепний засіб рятування пам'яток архітектури в такий спосіб: увесь архітектурний ансамбль площі Ринок, що включає 49 пам'яток, вирішили позначити одним номером. Так само було зроблено з багатьма монастирськими ансамблями. Цифра була справна, список скорочено і споруди вдалося зберегти.

Жодна з унікальних пам'яток архітектури Закарпатської обл. також не була списана з реєстру і знищена (експерт — архіт. П. Макушенко, головний архіт. Закарпатської обл. В. Сікорський), але слухняна більшість лишилася слухняною.

В інших областях доходило до гострих конфліктів між науковцями та місцевими партійними і радянськими органами. Так, у Сумах у Воскресенській церкві (1702), видатній пам'ятці мистецтва Слобожанщини, вже було закладено вибухівку, і відомий мистецтвознавець Г. Логвин провів цілий тиждень у церкві, щоб запобігти її руйнуванню, і слав телеграми про акт вандалізму, що готувався, впливовим представникам російської інтелігенції. Пам'ятку було врятовано. Список пам'яток архітектури, вилучених з охоронного реєстру Держбуду УСРС в результаті розв'язаної кампанії, склали понад п'ятдесят першокласних пам'яток вітчизняного зодчества. Їх було зруйновано.

Коли закінчилося "велике десятиліття" — саме так називали посіпаки еру правління М. Хрущова, ставлення до історичного архітектурного середовища змінилося на краще.

Які ж риси найбільш характерні розвитку вітчизняного зодчества шестидесятих років? Тотальна індустріалізація і типізація проектної справи звели нанівець престиж архітектора. В масових спорудах, насамперед у житловому будівництві, панував примітив. При вирішенні соціальної житлової проблеми, що була надзвичайно актуальною, споруджувалося неповноцінне житло, яке отримало красномовну назву — "хрущоби". Водночас посімейне заселення квартир відчутно зняло гостроту житлової проблеми.

Типовий примітивізм характеризує і архітектуру більшості громадських споруд — медичні установи, підприємства масового торговельно-побутового обслуговування. В контрасті до типових споруд, що постійно супроводжували людину, унікальні громадські споруди інколи виступають як зразки високого професіоналізму.

Шістдесяті роки — перехідний період у розвиткові вітчизняного зодчества, час, коли співіснують махрове ретроградство і окрилене новаторство. Головною була зміна поглядів на майбутнє архітектури, що забезпечувало подальший її розвиток у 70—80-ті рр.

6.7. Архітектура 1965—1990 років

6.7.1. Загальна характеристика розвитку

У цей період у розвитку архітектури України виникли нові тенденції в опануванні індустріалізації, пов'язані зі зміною керівництва СРСР. Закінчилася доба М. Хрущова і в архітектурі закінчилася ера "хрущоб". Період 1965—1990 рр. увійшов в історію як "час застою". І у великих, і в середніх містах замість п'ятиповерхових було дозволено споруджувати дев'ятиповерхові, а потім і 12-, 16-, 24-поверхові житлові будинки, що відчутно збагатило палітру архітектора в забудові нових житлових районів. Було дозволено проектування і будівництво житлових будинків з цегли за індивідуальними проектами. З'явилися перші експериментальні міські житлові будинки з квартирами в двох рівнях. Крім того, інтенсивно велося експериментальне будівництво житлових і громадських споруд, дитячих ясел-садків і шкіл різної місткості. Чітко окреслюється тенденція до їх збільшення. З'явилися досі незнані типи громадських споруд — будинки природи, навчально-виховні комплекси, палаци одруження, будинки політпросвіти (нині вони пішли в небуття). В обласних центрах були зведені будинки творчих спілок, однак найінтенсивнішим стало спорудження музично-драматичних театрів, які дали можливість сформувати архітектурні ансамблі центрів і театральних площ обласних міст України.

Для визначення стилю архітектури сьогодення (йдеться про архітектуру 65—90-х рр.) вживається досить умовний термін — "сучасна архітектура". Що мається на увазі під цим терміном, або, краще сказати, поняттям? З одного боку, це естетичне осмислення архітектурних конструкцій, адже, крім відомих як світ трикутних металевих ферм, увесь час створювалися нові просторові конструктивні системи: вантові, купольні, подвійної кривизни, зморшкові та інші інноваційні системи, які впливали на формотворення різних типів громадських споруд. З іншого боку, виник інтерес до осмислення національної спадщини, архітектори намагалися створювати національно своєрідні твори.

На Заході в цей самий час виходив з архітектурної моди постмодернізм — суто декоративне спрямування, що базується на алогізмі в застосуванні архітектурної форми. Це так звані перевернуті аркади, великі ділянки глухих стін, які зорово наче "спираються" на скляні вітражі. У нас цей стилістичний напрям або засуджували, або просто не помічали. Саме тому інтерес до нього швидко минув.

Частково постмодернізм повернувся до нас у роки незалежності, але широкого поширення так і не набув.

6.7.2. Містобудування

У 70—80-х рр. фахівцями розроблено основні положення планування та забудови 441 міста і 915 селищ міського типу. Створено системи містобудівного проектування — від розробки проектів районного планування, генеральних планів міст до проектів детального планування і розробки проектів окремих об'єктів.

Концентрація малих і середніх міст навколо великих, інтенсивне зростання великих міст приводили до виникнення агломерацій кількох населених пунктів. Найзначнішими з них є Донецько-Макіївська, Дніпропетровсько-Дніпродзержинська, Київська та Харківська. Процес

створення агломерації в 70—80-ті рр. найнаочніше прослідковується на прикладі Донецько-Макіївської групи. Сам Донецьк утворився на основі злиття кількох десятків шахтарських селищ, які раніше були самостійними містобудівельними утвореннями.

Найхарактернішою тенденцією в містобудуванні 80-х рр. була розробка нового покоління генеральних планів міст разом із приміською зеленою зоною, що поєднується із зеленими насадженнями міста і є місцем масового відпочинку його мешканців. Такі проекти розроблено для Києва, Харкова, Львова, Донецька, Запоріжжя, Дніпропетровська та інших міст.

Цей етап розвитку містобудування позначений поглибленою розробкою наукових проблем архітектури, будівництва і системи розселення. Створюючи генплани залежно від місцевих умов, архітектори вибирали діаметрально протилежну стратегію в підході до реконструкції центрів. У Києві, Львові, Полтаві, Чернігові, Харкові, Сумах, Чернівцях, Одесі, Луцьку не планувалася активна реконструкція центрів, що врятувало їх від типових панельних "шедеврів", і ці міста зберегли своє архітектурне обличчя, яке склалося впродовж віків. Натомість у таких містах, як Донецьк, Запоріжжя, Дніпропетровськ, Луганськ, планувалася досить активна реконструкція.

Найповніше нові містобудівні ідеї втілилися у вдосконаленні об'ємно-просторової структури Києва (генплан 1967, архіт. Б. Приймак, Г. Слуцький, В. Гречина, Н. Мусатова, А. Іванова, І. Фомін, інж. Й. Казиміров, І. Бронштейн, А. Тер-Григорянц, Я. Левітан, Г. Фрумін, А. Старинкевич). Місто почало активно розвиватися на лівому березі Дніпра, і найхарактерніша особливість полягала в тому, що основні обсяги нового будівництва вперше у вітчизняній містобудівній практиці почали здійснюватися в заплаві Дніпра на намивних ґрунтах. Це Русанівка, Березняки, Оболонь, Троєщина, Позняки, Осокорки. Розвиток об'ємно-планувальної структури міста супроводжувався переходом до великих архітектурно-планувальних утворень, і поступово основною структурною складовою міста ставали міжмагістральні території. Крім житлових районів у заплаві Дніпра, виникли нові житлові райони знову ж таки за межами центру — Виноградар, Микільська Борщагівка, Комсомольський, Теремки. В центральній частині міста для поліпшення транспортних зв'язків прокладено бульвар Лесі Українки. На цьому, власне, й закінчилися значні містобудівні заходи в центральній частині столиці. З 42 площ Києва реконструйовано лише площу Жовтневої революції (нині — майдан Незалежності) й площу Ленінського Комсомолу, якій згодом повернули історичну назву — Європейська.

Генплани за існувавшими нормами треба було розробляти через кожні 20 років, і 1985 р., у зв'язку із вичерпанням територіальних ресурсів генерального плану 1967 р., Головкиївпроект розробив новий генеральний план Києва, строком реалізації якого був 2005 р. (архіт. А. Бондарчук, М. Дьомін, В. Єжов, П. Кучмаренко, Є. Лішанський, інж. Й. Казиміров, В. Коваль, Я. Левітан, В. Михайленко, Т. Ткач).

Важливою проблемою, що виникла в процесі розвитку Києва після активного переходу на Лівобережжя, є об'єднання міста в єдину функціонально-планувальну систему. При цьому необхідно було досягти рівноваги між місцем праці та місцем проживання.

Радіальні транспортно-комунікаційні зони правого берега розглядалися в ге-

Київ. Житловий район вздовж Броварського шосе. 1965—1985 рр. Архітектори О. Заваров, В. Єжов, С. Вайнштейн, І. Мезенцев, І. Жилкін, І. Шилін.

Київ. Житловий район Троєщина. 1985—1995 рр. Архітектори В. Єжов, В. Гречина, О. Гуренков.

неральному плані як своєрідні річища, вздовж яких розміщувалися основні елементи планувальної структури міста — планувальні зони. Кожному напрямку зовнішніх зв'язків відповідає сектор міської території, подальше формування і розвиток якого передбачалося здійснити з урахуванням безпосередніх взаємозв'язків з сектором приміської зони. У проекті виділялися такі планувальні зони з населенням близько 500 тис. осіб кожна: північна, західна і південна — правобережні, об'єднані навколо центральної (обмеженої із заходу Либідською долиною), а також північна та південна — лівобережні. Згідно з містобудівною моделлю після 2005 р. мали бути сформовані ще дві планувальні зони за межами Лісопаркової зони — Ходосіївська в південній частині та Димерсько-Вишгородська — в північній. Цей прогноз не справдився.

Радіально-напівкільцева система правобережної частини органічно зв'язувалася із лінійною системою лівого берега. Основні принципи розвитку загальноміського центру розроблені з урахуванням провідної ролі історично сформованого осередку в районі Старокиївської височини, Печерська та Либідської долини. В процесі наступного формування загальноміського центру передбачається активізувати його створення на лівому березі Дніпра в районі станції метро "Лівобережна". Територія Києва мала зрости до 840 км^2 за рахунок включення в його межі Троєщини, Позняків, Осокорків, Вишеньок. Велика увага мала бути приділена реконструкції центральних районів, де зосереджувалось понад 60 % нового будівництва. Обрана модель розвитку столиці України могла наповнюватися залежно від матеріальних можливостей і саме це, на думку авторів, мало забезпечити її життєвість у часі.

У транспортній схемі генплану Києва 1967 р. було передбачено будівництво, крім вже існувавших — моста імені Є.О. Патона і моста метро, ще п'яти мостових переходів. Самий північний — по греблі Київської ГЕС, Північний міст (нині він називається Московським, побудований 1976 р.), Подільський (нині він проектується) та Південний (побудований 1990 р.), Корчуватський (також неодмінно буде збудований). Майже всі київські мости пов'язані з іменем видатного інженера Г. Фукса, за проектами якого в Україні, й не лише в Україні, побудовано понад 20 унікальних мостів. Насамперед слід звернути увагу на високі власне архітектурні якості Московського мосту, де співавтором інженера Г. Фукса став не менш відомий зодчий, акад. архітектури, професор А. Добровольський. Архітектор намалював ескіз, інженер прорахував запропоновані параметри — результат перевищив усі сподівання, і саме ескізний малюнок ліг в основу розробки робочого проекту. Будівництво розпочалося 1971 р. і впродовж п'яти років велося цілодобово — в літню спеку і в зимові сніговії. Вперше у будівельній практиці використано особливі металеві троси — їх на березі Дніпра плели з металевих дротів. Кожен такий трос може нести навантаження до 300 т, їх об'єднували в пучки (ванти) по 40 штук в кожному. Саме ці ванти визначають конструктивну суть споруди.

Московський вантовий міст має гранично чітку конструктивну схему — пропущені через верхню частину красиво намальованого пілону заввишки в 115 м стальні ванти, укріплені в залізобетонній основі лівого берега, несуть 300-метровий робочий прогон над річищем. Все просто і ясно, залишилося лише додати, що порожнинний залізобетонний пілон має всередині сходи

для періодичного огляду вантових конструкцій.

Роботу скульптора В. Бородая — композицію, що зображує човен з Києм, Щеком, Хоривом та їх сестрою Либіддю, можна побачити в парку біля моста імені Є.О. Патона. Цей пам'ятний знак на честь засновників Києва спочатку планувалося встановити на пілоні Московського моста. Проте згодом від цього задуму відмовилися.

Київський Московський міст є визначним твором інженерного мистецтва і входить до десятка найкрасивіших мостів Європи. Така оцінка спеціалістів вкотре доводить, що тільки синтез найсучаснішої інженерної думки, одухотвореної архітектурним художнім талантом, приносить успіх.

Новий генплан було розроблено і для Харкова (1967, архіт. В. Антонов, С. Клевицький, В. Домницький, В. Корж, П. Шпара, І. Алферов, В. Ніколаєв). Відповідно до генплану місто, що мало чітку радіально-кільцеву сітку вулиць, мало розвиватися в східному та північно-західному напрямках, поступово набуваючи в майбутньому лінійної форми. Першим житловим районом Харкова, збудованим на вільній від забудови ділянці, стало Павлове Поле (1957—1965, архіт. Л. Тюльпа, С. Соколовський, В. Васильєв, Л. Лоєвська). Далі почали забудовуватися райони селекційної станції, проспекту Гагаріна і один з найбільших районів — Салтівський (1975—1985, архіт. Л. Тюльпа, І. Демешко та ін.).

Специфіка архітектурно-планувальної організації Салтівського житлового району, в якому нині проживає понад 500 тис. мешканців, полягає в укрупненні всіх його складових — житлові райони розраховані вже на 100 тис. мешканців кожний, а мікрорайони — на 25—30 тис. Відповідно збільшились усі інші параметри. Важливу роль у композиції забудови відіграло "фокусування" — зосередження громадсько-торговельного обслуговування на магістралях у місцях зупинок всіх видів громадського транспорту. Ідея функціонального зонування знайшла логічне втілення і в просторовій композиції житлового району, що має в своїй основі природну вісь, якою є річка Харків і велика Журавлівська акваторія.

Найрезультативніші містобудівні заходи здійснені в Донецьку на основі генплану, розробленого в 1970 р. (архіт. Ю. Дубинський, В. Кішкань, Є. Лішанський, І. Седак, В. Соколинський, Я. Табачник). Ландшафтна архітектура Донецька відзначена 1978 р. Державною премією СРСР у галузі архітектури (архіт. П. Вігдергауз, В. Кішкань, І. Седак, Д. Циміданов, інженери з озеленення Б. Девятловська, Г. Родіонов, інженери-будівельники В. Миронов, В. Пеклун). Якщо говорити без перебільшення про здобутки вітчизняного містобудування, то реальним прикладом може бути саме Донецьк. Здійснювалася лінійна схема розвитку шахтарської столиці за віссю північ—південь, і тут міські містобудівельні утворення за сталою традицією немовби нанизувалися на вулицю Артема та її паралелі. Вулиця Артема перетворилася на мальовничий комплекс пов'язаних між собою архітектурних ансамблів, який включає площі Леніна, Радянську, Театральну; і саме на цю вулицю звернені численні сквери з каскадами фонтанів-басейнів і прекрасно виконаним озелененням з груповою посадкою декоративних дерев і чагарників; багатоповерхові житлові будинки, розміщені то близько до проїжджої частини, то у глибоких курдонерах. Створення широтних швидкісних магістралей сприяло об'єднанню Донецька з Макіївкою в єдину планувальну структуру, і проспект Миру перетворився на

одну з головних магістралей міста. Забудовуються житлові райони вздовж Макіївського шосе і проспекту Металургів [1].

У 1962 р. було розпочато складання нового генерального плану Львова, який було затверджено 1966 р. (архіт. О. Рапопорт, Ю. Дубинський, М. Йориш, Є. Куць, за участю І. Базарника та А. Шуляра). Цей документ обґрунтовував подальший розвиток міста як значного адміністративного, промислового і культурного центру Західної України із розрахунковою кількістю населення 700 тис. мешканців. Основна містобудівна ідея полягала у винесенні масового індустріального житлового будівництва на околиці та збереженні унікальної забудови історичного ядра в концентричному зростанні міста. Щоб удосконалити планувальну структуру, місто поділили на п'ять великих планувальних районів — центральний, північний, південний, східний та західний, а також окреслили три великі промислові зони. Передбачався розвиток загальноміського центру в північному напрямку вздовж вулиці 700-річчя Львова. Для розвантаження загальноміського центру в північному, західному і південному планувальних районах створювалися свої громадські центри.

Постійна робота над окремими розділами генплану Львова свідчить, що цей документ весь час вдосконалювався і використовувався в подальшому плануванні та забудові міста. На периферійних землях створено великі житлові райони, забудовані 9—16-поверховими житловими будинками. Це Сріблястий (1980, архіт. З. Підлісний, Л. Нивіна, С. Землянкін, інж. М. Корнільєв — Державна премія УРСР ім. Т.Г. Шевченка) і один з найбільших в Україні житлових районів — Сихів (1979—1990, архіт. З. Підлісний, А. Петрова, Л. Крупа, В. Дубина, О. Мар'єв). Сихів поділено на три планувальні зони — північно-східну, південно-східну та західну, розмежовані вулицями, що утворюють Т-подібну в плані розв'язку в центрі усього містобудівного утворення. Окремі мікрорайони і житлові групи пов'язані між собою внутрішнім пішохідним бульваром, на зламі якого поставлено висотні композиційні акценти — 14—16-поверхові житлові будинки, а біля них розміщено громадсько-торговельні центри. Сихів — один із небагатьох житлових районів, де внутрішній простір художньо осмислений.

Прикладом комплексного впровадження в життя вельми складних містобудівних питань може бути розвиток Запоріжжя (генплан 1965, архіт. О. Рапопорт, Є. Куць, В. Медведєв, М. Школенко). Всі генплани міста від першого, створеного у 1932 р. корифеями вітчизняного містобудування І. Малозьомовим, А. Станіславським та іншими зодчими, — це розвиток новітніх ідей, що були закладені ще на початку 30-х рр. Композиційна вісь від греблі Дніпрогесу до старої частини міста — колишнього Олександрівська об'єднує в цілісну систему цілу низку нових різних за формою і розмірами площ і архітектурних вузлів. Зведено великі житлові масиви на правому березі Дніпра в районі Павло-Кичкас, на Орехівському шосе, а також Хортицький. На жаль, забудова тут доволі ординарна і майже повністю відсутній оригінальний містобудівний задум.

Активна забудова житлових районів спонукала до створення нового генерального плану Одеси, який було роз-

[1] Донецк: (Историко-архитектурный очерк) / С. Килессо, В. Кишкань, В. Петренко и др. — Киев, 1982. — С. 152.

роблено в 1966 р. архітекторами та інженерами Одеського філіалу Діпроміста — Б. Тандариним, І. Абрамовичем, Е. Бауштейн та ін. В тому ж році цей генплан було затверджено урядом. Чисельність населення міста через 25 років мала досягти 900 тис. Пропонувалося більш чітке і логічне зонування міських територій, перехід від поквартальної забудови до мікрорайонування. Великі перетворення в структурі міста не могли не вплинути на реконструкцію центру Одеси. Архітекторами Г. Топузом і Л. Медяновим було запроектовано і втілено в життя продовження славетного Приморського (Французького) бульвару. Генеральним планом було обґрунтовано створення нового громадського центру приморського міста.

Незважаючи на те, що затверджений в 1956 р. генплан Дніпропетровська був розрахований на 20 років, інтенсивна забудова нових житлових районів призвела до того, що через 10 років всі територіальні резерви було використано і треба було терміново розробляти і затверджувати новий генплан, що й було зроблено 1967 р. (автори О. Малишенко, В. Ступаченко, В. Маєвська та ін.).

Найбільш архітектурно досконалий — прибережний житловий район Дніпропетровська Перемога. За його створення архітектори П. Нірінберг, М. Розанов, О. Хавкін, Є. Яшунський, інженери А. Воловик та В. Гудзь в 1983 р. були відзначені Державною премією СРСР. Житловий район Перемога розташувався в південно-східній частині міста в нижній течії Дніпра, на місці великої мілководної лагуни. Район розділяє навпіл бульвар Слави. Житлові групи району — це невеликі затишні ізольовані двори, зв'язані пішохідними алеями з дошкільними дитячими закладами і школами, які винесені за межі житлових груп. Заслуговує на особливу увагу виразність архітектури району, ті індивідуальні риси, що виділяють його серед житлових районів міст України. Внести неповторність у типове — одне з найскладніших завдань сучасної архітектурної практики, і при забудові району особливо важкою була робота з перетворення типового житлового будинку на яскравий індивідуальний художній образ засобами панельного домобудування. Білі вітрилоподібні екрани лоджій ефектно прикрасили будинки. Образотворча мова архітектурних форм переконлива; і цей доволі простий і неповторний засіб дав змогу створити житловий район, що став помітним явищем вітчизняного містобудування [2].

Нині Дніпропетровськ — лінійне у плані місто, це видовжений прямокутник завдовжки 33 км і завширшки до 22 км. За останні два десятки років планувальна структура міста зазнала дивних перетворень. Радіально-кільцева замкнена схема, закладена в усіх попередніх генпланах починаючи з 1933 р., набула нових рис і перетворилася на відкриту лінійну в повній відповідності із загальними сучасними тенденціями розвитку найбільших міст світу. Новим якісним щаблем можна вважати поширення загальноміського центру і на лівий берег Дніпра. Це важливий етап у формуванні сучасної планувальної структури міста.

Українська містобудівна школа добре відома не лише в Україні, а Діпроміст добре знаний як шанована проектна організація, що засвідчують вже проаналізовані різні за підходами, але завжди виважені рішення. Слід акцентувати увагу на тому, що й інші обласні центри мають програми подальшого містобу-

---

[2] *Андрущенко Н., Зубарев С., Ленченко В.* Днепропетровск: (Историко-архитектурный очерк). — Киев, 1986. — С. 150.

дівного розвитку, зокрема Луганськ, Луцьк, Житомир, Рівне, Чернівці, Ужгород, Суми, Полтава, Тернопіль.

У 1965—1990 рр. продовжувалося спорудження меморіальних комплексів на честь воїнів Радянської армії, котрі полягли в боях із гітлерівськими загарбниками, і тут важко вибрати найвдаліші — їх багато. Меморіали споруджувалися на узвишшях і завжди ставали помітною архітектурною домінантою. Найкращим є монумент "Воїнам полтавчанам" у Полтаві (1967, скульп. Е. Кунцевич, архіт. І. Мезенцев, А. Вайнгорт, Г. Кислий), пам'ятник партизанам-ковпаківцям у м. Яремчі Івано-Франківської обл. (1969, скульп. В. Бородай, архіт. С. Тутученко, А. Ігнащенко). Прекрасно вписався в містобудівельне середовище пам'ятник Вічної слави в Черкасах (1971, скульп. Е. Кунцевич, Г. Кальченко, Б. Микитенко, архіт. А. Ігнащенко, О. Ренькас). Мати-Батьківщина у вигляді вродливої молодої жінки, що тримає в руці чашу з вічним вогнем, стоїть на рукотворному кургані над Дніпром — вона замикає площу Слави і водночас чудово сприймається з боку Кременчуцького моря.

Завжди бажаною темою для митців був пам'ятник Тарасові Шевченку, але за часів радянської влади ця тематика обмежувалася. Протягом майже 30 років уряд не давав дозволу на спорудження пам'ятника Кобзареві у Львові, й тільки в 1989 р. було дозволено провести конкурс, який викликав великий інтерес не лише фахівців, а й кожного львів'янина. Тисячі людей чекали рішення журі, а пам'ятник було споруджено вже в незалежній Україні.

У 1965 р. у Львові на площі перед університетом було зведено пам'ятник Іванові Франку. В його спорудженні взяли участь найкращі львівські скульптори В. Одрехівський, Д. Чайка, Е. Мисько, Д. Крвавич, В. Борисенко та архітектор А. Шуляр. Пам'ятник виконано в рожевому граніті, а його пластичні форми трактовано напрочуд вдало. Саме тому він може бути прикладом кращих взірців вітчизняної монументальної скульптури.

Пам'ятник Лесі Українці у Луцьку дозволив завершити формування Театральної площі (1977, скульп. А. Німенко, М. Обезюк, архіт. В. Жигулін, С. Кілессо).

Пам'ятники і монументи давали можливість архітекторам та скульпторам мовою монументальної пластики збагатити архітектурно-мистецьке середовище міст, згадати про визначні події та непересічні постаті нашої історії і культури.

6.7.3. Архітектура промислових споруд

1970—1990-ті роки минулого століття, мабуть, чи не найважливіший період в розвиткові промислової архітектури.

Радянське містобудування хизувалося тим, що промислові споруди обов'язково мали зводитися тільки в спеціально створених промислових зонах. У 70—90-ті рр. цей постулат було порушено — підприємства точного машинобудування, легкої і харчової промисловості почали споруджувати безпосередньо в житлових районах.

Якщо в 60-ті рр. основна увага приділялася будівництву гідроелектростанцій Дніпровського каскаду, то у 1980 р. 96 % всієї електроенергії виробляли потужні теплові електростанції, все більшої ваги набувала атомна енергетика. В 1971 р. разом із заснуванням міста Енергодар починається спорудження Запорізької теплової та атомної станції. Будуються недоброї пам'яті Чорнобильська, Південно-Українська, Рівненська АЕС, питома вага яких у енергобалансі України невпинно зростає.

Архітектура кращих АЕС — це нова естетика промислового зодчества: ритм великих кубоподібних об'ємів, об'єднаних спільним блоком обслуговування, стерильна чистота — все це мало подібне до традиційних промислових споруд.

Проте основу вітчизняної енергетики і зараз становлять потужні теплові електростанції. Їх будівництво втілює не лише технічний прогрес, а й позначене суттєвим підвищенням архітектурно-художнього рівня. Яскравими зразками сучасної промислової архітектури є потужні теплові електростанції: Запорізька (3,6 млн кВт), Вуглегорська (3,6 млн кВт), Ладиженська (1,8 млн кВт), Київська ТЕЦ-5 (800 тис. кВт).

Планувальна структура промислового майданчика Ладиженської ДРЕС чітко зонована. Компактно згруповані всі допоміжні споруди. Центральне місце займає головний корпус, композиційно розкритий у бік водосховища. Для більшої виразності архітектури тут використано нові для того часу конструкції та матеріали. На фасадах і торцях головного корпусу застосовані панелі зі склопрофеліту коробчастого перетину і світлові панелі. Автори комплексу Ладиженської ДРЕС архітектори М. Степанов, О. Гаврилко, Ю. Чистяков, Р. Павлюченко, М. Зінюк, інженери К. Шрамченко, Е. Діатян, М. Переяславцев, М. Шевченко, А. Соколов, М. Каліка, Ю. Лищенко в 1979 р. відзначені Премією Ради Міністрів СРСР.

У цей час створено типові проекти шахт різної потужності, в їх розробці брали участь колективи інженерів і архітекторів проектних організацій Південділрошахт, Дондіпрошахт, Дніпродіпрошахт. Головна увага, як і раніше, приділялася блокуванню споруд поверхні — всі основні технологічні та функціональні процеси концентрувалися у трьох основних корпусах-блоках: основного ствола, допоміжного ствола і адміністративно-побутового комбінату. Після 1970 р. наступив новий етап у проектуванні комплексу споруд шахтної поверхні — було розроблено уніфікацію об'ємно-планувальних і конструктивних вирішень будівель у вигляді габаритних схем обмеженої кількості, підвищено вимоги до санітарно-гігієнічного обслуговування персоналу. Залежно від місцевих умов адміністративно-побутові комбінати компонуються з окремих елементів блоків у найрізноманітніших композиційних поєднаннях. Найголовніше у побутовому плані — передбачено щоденне прання робочого одягу шахтарів.

Усі споруди шахтної поверхні монтуються з уніфікованих збірних залізобетонних деталей індустріального виготовлення. Якщо в 60-ті рр. копри шахт були круглі в плані й мали вигляд велетенських циліндрів, то в 70—90-ті рр. їх будують прямокутними в плані з монолітного залізобетону, висота сягає 100 м. Саме копри в поєднанні з териконами формують сучасний індустріальний пейзаж шахтарського краю. Прикладом можуть бути розроблені поверхні шахт імені О. Стаханова (1974, архіт. С. Мекшун, Л. Барабаш, інж. В. Яременко, В. Гончаров) та імені академіка О. Скочинського (1975, архіт. Н. Настенко, інж. В. Пискунов, Р. Внукова).

У стислі строки в Криворізькому залізорудному басейні починають виробляти продукцію кілька гірничозбагачувальних комбінатів. Їх основні споруди (корпуси дроблення, збагачення та грудкування, вантажні бункери, транспортні галереї) утворюють велетенські промислові комплекси. Планувальній і просторовій організації цих підприємств приділяється значна увага.

Цікавим прикладом може слугувати Північний гірничозбагачувальний комбінат (1970—1982, архіт. В. Каніщев,

І. Гершман, О. Комаровський, Г. Черкаський, В. Яншина, інж. О. Александров, С. Канєвський, В. Пахманов). Важко говорити про об'ємно-планувальні новації цих споруд та їх значення у збагаченні руд, коли знаєш про екологічні проблеми, пов'язані із гірничозбагачувальними комбінатами, де під відвалами опиняться тисячі гектарів орної землі та українських історичних сіл, які були годувальниками козацького краю. Проблеми рекультивації відвалів як не вирішувались, так і не вирішуються досі, й мертвий місячний пейзаж тут чудово ілюструє злочинну виробничу діяльність людини.

Було здійснено типізацію потужних доменних цехів. У 1967 р. на Криворізькому металургійному комбінаті стала до ладу типова доменна піч об'ємом 2700 м^3, що перевищує потужності всіх домен, які будувалися в колишньому СРСР і за кордоном. У 1974 р. на тому ж металургійному комбінаті закінчено спорудження унікального гігантського комплексу — доменної печі № 9. Потужність її — 4 млн т чавуну на рік, об'єм — 5000 м^3. У композиції промислового комплексу чільне місце посідає агрегат шихтоподачі, що відрізняється від відомих раніше принципово новою конструктивною системою, здійсненням заходів з охорони довкілля і забезпеченням кращих умов праці: збирання пилу, його утилізація, очистка повітря тощо (1968—1972, архіт. В. Комен, А. Біскупська). Свого часу письменник Олесь Гончар писав у "Соборі": "На весь обрій димлять в епічнім спокої заводи", — сказано напрочуд поетично. Так хотілося б щоб заводи не диміли. Мабуть, індустріальний пейзаж сьогодення повинен мати інші красоти?..

До кращих комплексів текстильної промисловості слід віднести Донецький бавовняно-прядильний комбінат (1985, архіт. А. Ткаченко, Ю. Процишин, інж. І. Рислін, А. Левитін). Головний виробничий корпус комбінату займає площу 888 × 23 м і являє собою одноповерховий об'єм із сіткою колон 12 ×18 м. Тут розміщено дві прядильно-ткацькі фабрики і фарбувальне виробництво. Головний фасад виходить на добре впорядковану й озеленену передзаводську площу і його формують побутові та адміністративні приміщення. Дуже доречні тут сонцезахисні пристрої, що разом із барвистими декоративними мозаїчними панно створюють досить виразне художнє обличчя комбінату. Тема панно присвячена вирощуванню бавовнику в Узбекистані, його шляху звідти в Україну і казковому перетворенню на тканини (художник В. Прокопенко). На Донецькому бавовняно-прядильному комбінаті, який примикає до житлового району Текстильники, працює майже все працездатне жіноцтво, що мешкає в цьому районі. З метою раціонального використання трудових ресурсів було розроблено і втілено в життя соціальну програму, коли жінки у зручний для них час могли працювати не лише 8, а й 4 і 2 години.

Звичайно, прослідкувати тенденції розвитку всіх типів промислових споруд практично неможливо. Їх понад 200, і це тема для спеціального видання.

6.7.4. Архітектура житла

Особливо інтенсивним в 1965—1990 рр. було житлове будівництво. Слід визнати очевидний факт вирішення радянською владою гострих соціальних питань забезпечення населення житлом насамперед за рахунок кількісних показників. Щодо якісної сторони, то тут тільки після 1975 р. починаються реальні зрушення на краще — будується житло, яке наближається до міжнародних стандартів.

У багатьох містах України, особливо у великих індустріальних центрах, питома вага великопанельного домобудування досягла 1970 р. 80 %, а 66 домобудівних комбінатів мали сучасне обладнання і потокові лінії. Житлове будівництво набуло масштабів і форм механізованого. Індустріальне масове домобудування у своєму розвиткові пройшло три етапи.

Перший етап (1955—1965) було розглянуто у попередньому розділі. У цей період в Україні споруджувалося п'ятиповерхове житло лише трьох серій: 1-480 і 1-464 — великопанельні та 1-438 з цегли чи цегляних блоків. Ясно, що відсутність ліфта і сміттєпроводу, вбоге, незручне планування з прохідними кімнатами робили це житло найекономічнішим, а умови проживання в ньому були далекі від комфортних.

Другий етап (1965—1975) характерний більшою увагою до питань комфортності та естетики типового проектування житла другого покоління. За цей період у великих містах перейшли на зведення дев'ятиповерхових великопанельних безкаркасних житлових будинків тих самих серій 1-480 і 1-464. Почали будувати також дев'ятиповерхові житлові будинки інших серій. Важко, наприклад, пояснити те, що загальносоюзна серія 1-121 застосовувалась у Тюмені, Новосибірську, Черкасах, Сімферополі, Алчевську та Керчі. Тут повністю проігноровано не лише будь-які реґіональні та кліматичні особливості, а й елементарний здоровий глузд. У 1965—1975 рр. вже не обходились без ліфтів і сміттєпроводу, на фасадах з'явилися лоджії та еркери, дещо поліпшилось і планування квартир.

За необхідності спорудити висотні житлові будинки застосовували дві конструктивні системи — каркасно-панельну і монолітний залізобетон у пересувній опалубці.

При будівництві житлових будинків на напружених транспортних магістралях завжди актуальними є проблеми шумозахисту. В 1973 р. по вулиці Саксаганського в Києві споруджено перший в Україні та в колишньому Радянському Союзі експериментальний житловий будинок, планування якого значною мірою вирішило ці проблеми (архіт. В. Шарапов, Н. Бришгінська). У плануванні "тихого" односекційного житлового будинку на 96 квартир послідовно втілено роздільну орієнтацію вікон житлових і допоміжних приміщень, і з цією метою на всіх поверхах з боку вулиці розміщено коридор — туди орієнтовано допоміжні приміщення, а всі житлові приміщення орієнтовано у двір, в бік "акустичного спокою", що значно підвищило комфортність умов проживання. На жаль, цей експеримент не став надбанням широкого загалу архітекторів і на транспортних магістралях в більшості випадків зводяться звичайні секційні будинки, які не захищають мешканців від шуму.

У цей період в Україні почали, але, на жаль, невдовзі припинили спорудження багатоповерхових житлових будинків з квартирами в двох рівнях. Кращі житлові будинки такого планування збудовано в Донецьку на вулиці В. Карпинського (архіт. П. Вігдергауз) і в Івано-Франківську на вулиці Т. Шевченка (архіт. Б. Мартин).

У 70-ті рр. нові житлові будинки все частіше споруджуються в історичних центрах. Тут інколи трапляються прикрі прорахунки, але є й приклади, коли зодчі майстерно вписують споруду в існуюче архітектурне середовище. Серед кращих — двосекційний житловий будинок на вулиці Стрийській № 51 у Львові (архіт. О. Радомський), майстер-

но вписаний у рельєф; група житлових будинків на проспекті К. Маркса в Дніпропетровську (архіт. О. Чмона), житловий будинок на вулиці Гоголівській в Києві (архіт. О. Струтинський).

Водночас звичка проектувати на вільних від забудови ділянках давалася взнаки, і в центрах міст часто-густо створювалися фрагменти забудови нових житлових районів.

Третій етап (1975—1990) полишив по собі найзначніші здобутки. На новий якісний щабель піднявся рівень типізації в житловому будівництві. Поширеним в Україні був блок-секційний метод, де елементом типізації стає блок-секція та її складові, з яких набираються цілі житлові структури. Основних базових серій типових проектів знову було дві. Найближчими за планувальною організацією стали серія 1-94 (Харківський Укрміськбудпроект), яка базувалася на використанні основних виробів і обладнання з випуску серії 1-464, і серія 1-96 (КиївЗДНДІЕП) на базі серії 1-480, яка включала п'яти- і дев'ятиповерхові житлові будинки та блок-секції з поперечними несучими стінами (прогон 3,3 і 2,7 м) з перекриттям панеллю розміром "на кімнату". У серії 1-94 площа загальної кімнати становила 17 м^2, у 1-96 — 19. Площа кухонь в 1-94 серії була від 7 до 9,7 м^2, а в 1-96 — від 8 до 8,5 м^2. Квартири врешті отримали роздільне планування кімнат.

У 1980 р. у Києві розпочато спорудження будинків серії Т — 16-поверхових великопанельних житлових будинків (1980, ГоловКиївпроект, ДБК-1). Серія включає 7 типів житлових будинків, що різняться як за містобудівельними, так і за архітектурно-планувальними особливостями. Наявність у серії будинків різних композиційних типів створювала передумови для появи житлових структур з різними обрисами в плані. З цією метою розроблено три типи блокування. Нарешті з'явилася серія, головною особливістю якої є справжня пластичність фасадів і наявність на них збірних елементів з криволінійними обрисами, що одразу вирізняє будинки цієї серії серед багатьох інших. У дво- і трикімнатних квартирах входи в усі кімнати організовані з холу і тільки в чотирикімнатних вхід до спальні здійснюється через загальну кімнату. В усіх квартирах передбачено один тип кухонно-санітарного блоку, а площа кухонь становить 8,5 м^2.

Велося будівництво висотних житлових споруд з монолітного залізобетону в пересувній опалубці. Вони споруджувалися там і тоді, коли треба було створити домінанту, яка б композиційно тримала на собі великий простір.

В'їзд до житлового району Перемога в Дніпропетровську організує напрочуд пластичний 28-поверховий, майже скульптурний за формою будинок (1981—1990, архіт. П. Нірінберг, інж. А. Бобровник). Могутня красиво намальована вертикаль сприймається в контрасті до горизонтальних стрічок доріг і транспортних розв'язок. Її активна форма демонструє багатющі композиційні можливості будівництва з монолітного залізобетону — оригінальні обриси споруди нагадують велетенський сліпучо-білий сталагміт, який немовби з власної волі несподівано виріс із земних надр і чеше хмари, що стрімко проносяться над сивим Дніпром. На кожному поверсі — дев'ять квартир: три однокімнатні, три двокімнатні й три трикімнатні. Дво- й трикімнатні орієнтовано на всі сторони світу. В кожній квартирі є глибока і простора лоджія. Перший поверх відведено тільки під допоміжні служби, тут є пункт прийому замовлень на продовольчі товари, господарські комори мешканців. Висотний будинок має роз-

Київ. Житловий масив Теремки (серія Т). 1985 р. Архітектори В. Гопкало, В. Гречина, О. Гуренков.

винений вузол вертикальних комунікацій — три пасажирських і один вантажно-пасажирський ліфт.

Більше поширені висотні будинки, що зводяться за методом підйому поверхів: перший з них зведено на Оболоні в Києві в 1980 р. (архіт. В. Ладний, Л. Коломієць, Л. Куликов, В. Морозов, інж. В. Дризо, Ю. Іванов, Д. Карапець, І. Шапіро). Спорудження житлових будинків за методом підйому поверхів — це певний різновид використання монолітного залізобетону у пересувній опалубці, але він потребує вищої кваліфікації будівельників і прискіпливішого авторського нагляду. Будівництво першого в Україні 20-поверхового будинку на 120 квартир у 2-му мікрорайоні житлового району Оболонь у Києві стало помітним явищем в архітектурному процесі. Житловий будинок входить у просторову композицію, що організує забудову площі біля універсаму з розкриттям перспективи на дзеркало озера Ожино і магістраль, перспективу якої він замикає. На кожному поверсі розміщено шість двокімнатних квартир, що групуються навколо ліфтового вузла. Кожна квартира складається з двох прямокутних у плані кімнат площею 18 і 12 м^2 та близької до трикутника в плані кухні. Прикметною рисою планування є зручно спланований передпокій. Монолітні міжповерхові перекриття виготовляються на рівні першого поверху і домкратами піднімаються на задану відмітку. Колони збірні, залізобетонні. Цей процес потребує високої культури організації будівництва безпосередньо на будівельному майданчику. Після 1985 р. тут було зведено три таких будинки, що створили архітектурно організовану структуру, яка суттєво прикрасила Оболонь.

Архітектурне обличчя центрів міст України визначає не повнозбірне великопанельне житло, а традиційне багатоповерхове, збудоване в цегляних конструкціях. Чи вирішило великопанельне будівництво житлову проблему? Значною мірою так, але це житло досі лишається і завжди буде житлом, якщо не третього, то другого сорту.

6.7.5. Архітектура громадських споруд

Архітектурі України 1965—1990 рр. притаманний інтенсивний розвиток усіх типів громадських споруд, що виявилося передусім у нових формах їх функціональної організації, послідовного збільшення їх місткості й кооперування. Все більшого значення набували громадські споруди багатоцільового використання.

Найзнаменнішим явищем було відродження в архітектурі громадських споруд пошуків національної своєрідності. Цей процес відбувався в двох принципово відмінних напрямках — перший ґрунтувався на прямому цитуванні форм кращих зразків українського національного зодчества. Як гриби після рясного дощу, на шляхах України і в центрах міст з'явилися "Колиби", що імітували в ресторанній транскрипції житло гуцулів-пастухів на полонинах Карпат, "Козацькі курені", "Вітряки", "Млини". У цих закладах архітектурну красу підсилював смак відомих і улюблених вареників, борщів з пампушками, смаженої шинки, а подавали страви доброзичливі молодиці в національному вбранні. Мало хто вбачав у цих екзотах інтерес до відродження національної свідомості. Все частіше тут і в східних регіонах можна було почути рідну мову і наші прекрасні пісні.

Владні структури не помічали того, що саме атмосфера перебування у подібних закладах сприяла відродженню національної пам'яті.

Працюючи над проектами вищезгаданих споруд, архітектори далеко не завжди зверталися до призабутих досліджень і художнього осмислення архітектурних традицій тих чи інших регіонів, а намагалися взяти вже готові зразки. Тут не можна не згадати добрим словом архітектора з Івано-Франківська Івана Боднарука — гуцула, знавця українського народного зодчества. Саме І. Боднарук збудував у Яремчі в 1968 р. ресторан "Гуцульщина", і нині на його зрубній стіні красується меморіальна дошка, що нагадує про труд і талант цього непересічного майстра. Далі за участю І. Боднарука архітекторами В. Лукомським, С. Валевським, І. Гринівим і В. Стасівим там же в Яремчі будується комплекс пансіонату "Гуцульщина". Він став відомим. З'являються в Карпатах й інші споруди подібного ґатунку, і саме звідти починається "експансія" гуцульських архітектурних форм у східні регіони України. Це явище отримало свою хоч і досить іронічну, але влучну назву "постгуцулізм". У подібних формах будують на Чернігівщині, Сумщині, Харківщині і в Криму. В цих регіонах народне мистецтво і архітектура має власні, притаманні саме їм риси, але "постгуцулізм" був на поверхні і його було простіше використати.

Другий напрям був спрямований на поглиблене професійне художнє осмислення регіональних народних традицій. З'являються монументальні споруди, які стають певними композиційними акцентами в архітектурних ансамблях різних регіонів України. Це Обласний історико-краєзнавчий музей у Черкасах, Ляльковий театр у Полтаві, головний корпус Обласної дитячої лікарні в Івано-Франківську, десятки інших громадських споруд, що свідчать про сер-

йозні пошуки національно-своєрідних архітектурних форм. Звичайно, справа ця потребувала професійної культури і розуміння проблеми. На жаль, ці тенденції не були теоретично й практично осмислені, тому подальші пошуки національної виразності не мали логічного розвитку і архітектура громадських споруд 70—80-х рр. — це здебільшого так звана "стерильна архітектура", тобто споруди, які можуть будуватися в будь-якій країні світу.

Масові громадські заклади. До масових громадських споруд належать: дошкільні заклади (дитячі ясла і садки), школи і профтехучилища. В розвитку архітектури цих споруд найчіткіше прослідковується тенденція до їх укрупнення: в 70—80-х рр. — на 280—320 місць, а в експериментальному проектуванні й у будівництві було апробовано нові дитячі комбінати на 410—480 місць. У проектних пропозиціях передбачалися дошкільні дитячі заклади на 560 і навіть 640 місць. Значним є внесок в експериментальне проектування масових дошкільних закладів відомого архітектора і вченого В. Єжова, за авторською участю якого розроблено експериментальні проекти мало не всіх дошкільних дитячих закладів і шкіл України.

У прикарпатському регіоні проектувальники дошкільних дитячих закладів пропонували череп'яні дахи по дерев'яних кроквах і надавали дитячим спорудам привабливого національного, а інколи й казкового забарвлення. На ділянках споруджували криті тераси з дерев'яними аркатурами. Таких дошкільних закладів надзвичайно багато, але найкращим є дитячий садок у Надвірній Івано-Франківської обл. (1977, архіт. С. Козак).

Цікава динаміка розвитку архітектури шкільних споруд для великих міст — їх місткість також весь час збільшувалась: 960—1176—1280—1568—2352 учня і більше. У Києві в експериментальному Комсомольському житловому районі споруджено шкільне містечко на 3956 учнів.

Найпоширенішим у 70-ті рр. був проект школи на 960 місць (колектив авторів під керівництвом Й. Каракіса). Якщо в середніх містах школа, розрахована на 960 учнів, повністю задовольняла потреби житлових районів, то у великих містах така місткість була замалою, і при забудові Русанівки компактно розміщено три таких школи. Саме тому продовжувався процес пошуку нових типів шкільних споруд, які б краще відповідали лабораторно-кабінетній системі навчання.

Процес укрупнення шкільних споруд можна спостерігати не лише в типовому, а й в експериментальному проектуванні. Школа на 2032 учні в Донецьку є однією з перших експериментальних шкільних споруд. Попри невелику висоту (1—2 поверхи), вона стала композиційним акцентом житлового району Донецька біля Кальміуського водосховища (архіт. Й. Каракіс, В. Волик, А. Страшнов, П. Вігдергауз, мозаїчні композиції художників Г. Синиці, Г. Зубченко, А. Горської та В. Зарецького). Планувальна структура школи позначена чіткістю задуму: учбові приміщення (павільйони) розміщено вздовж однієї осі, що являє собою двоповерховий клубно-спортивний блок, до якого примикає композиція типу "гребінець" — одноповерхові навчальні блоки-класи з рекреаційними двориками, котрі використовуються для відпочинку дітей у перервах між уроками.

Ідея будівництва шкільного містечка, яке було б у змозі обслуговувати не тільки окрему, хоч і укрупнену житлову групу, а й великий район міста на 45—50 тис. мешканців, виникла під час

розробки проекту Комсомольського експериментального житлового району в столиці. Шкільне містечко складається зі збільшеної школи на 1604 учні та шкільного комплексу на 2352 учні, що знаходяться на одній території і об'єднані спільним спортивним ядром (архіт. В. Єжов, Б. Ведьорников, Є. Сінькевич та ін.). Об'ємно-просторове вирішення тут ґрунтується на чіткій диференціації блоків: навчальний, їдальня, клубно-спортивний.

До кращих середніх навчальних закладів належить побудований 1982 р. Дніпропетровський зварочний технікум імені Є.О. Патона. Він розміщений у центрі міста і добре вписаний у навколишню забудову. Автори проекту архітектори Л. Супонін, В. Шевченко і Т. Муха вдало вибрали масштаб споруди, яка складається з двох об'ємів, — чотириповерхової навчальної частини, що виходить на вулицю, і виробничої, зблокованої з навчальним критим переходом на рівні другого поверху. На території технікуму розміщено також спортивний блок, їдальню та інші допоміжні приміщення, що забезпечують навчальний процес.

Кінотеатри. Цей тип громадських споруд був без перебільшення наймасовішим. Починаючи з 80-х рр. XX ст. у великих містах України знову, як і в 30-ті рр., будуються здебільшого двозальні кінотеатри або кінотеатри із залом на 800 місць. Такий кінотеатр зазвичай має прямокутні форми розміром 48,0 × 24,0 м. Касовий вестибюль розміщено під підлогою залу для глядачів, входи до касового залу організовано з бічних фасадів, а головний вхід — з торця. Амфітеатр забезпечує добру видимість (колектив авторів під керівництвом архіт. М. Степанова). За цим проектом збудовано кінотеатри в Донецьку, Дніпропетровську, Маріуполі, Макіївці, Горлівці, Ялті, Полтаві та інших містах. Найбільший двозальний кінотеатр "Київська Русь" було зведено в Києві 1982 р. (архіт. В. Басенко, А. Таєнчук). Місткість головного залу становить 1600, а малого — 300 місць.

Торговельні заклади. В 70—80-х рр. великі якісні зміни відбулися в розвитку архітектури і типології закладів торговельно-побутового обслуговування. Замість дрібних розпорошених, вбудованих у перші поверхи житлових будинків, або невеликих магазинів (переважно одно-, двоповерхових) у практиці проектування і забудови міст з'явилися великі спеціалізовані та кооперовані торговельні споруди донедавна незнаних у нас універсамів, будинків торгівлі, торговельних центрів, багатофункціональних громадських комплексів, де, крім торгівлі, зосереджені інші заклади обслуговування (пошта, ощадбанк, перукарня та ін.).

Досвід будівництва та експлуатації центрів обслуговування у великих містах одразу довів їх значні переваги порівняно із розпорошеними торговельно-побутовими закладами. Укрупнена споруда дає можливість запропонувати більший асортимент товарів і комфорт для відвідувачів, забезпечити комплексність обслуговування, підвищити рівень організації технологічних процесів.

Кращі торговельні споруди зведені за індивідуальними проектами. Найзначніші з них — універмаг "Харків" у Харкові (1973, архіт. М. Євсіков, А. Бондаренко), побудований на центральному Московському проспекті, що складається з двох велетенських шестиповерхових корпусів, композиційно об'єднаних з чотириповерховим, а також "Дім торгівлі" на Львівській площі в Києві (1982, авторський колектив під керівництвом В. Єжова).

Традиційним стало будівництво в усіх великих містах України критих ринків для організованого продажу се-

Севастополь. Приладобудівний інститут. 1980 р. Архітектор Є. Рибницький.

лянами населенню міст м'яса, молока та молочних продуктів, овочів і фруктів, а також для організації зустрічної державної торгівлі промисловими товарами. В обласних центрах ринки зводяться здебільшого за індивідуальними проектами. Обличчя цих споруд зазвичай формують вантові або інші типи перекрить. Серед кращих — криті ринки в Черкасах (1971, архіт. Н. Чмутіна, А. Аніщенко, інж. Л. Дмитрієв, Г. Гільман), Печерський у Києві (1982, архіт. А. Аніщенко, інж. Б. Беднарський).

Спортивні споруди. У зв'язку з проведенням відбіркових футбольних матчів XXII Олімпіади 1982 р. у Києві завершено реконструкцію Центрального стадіону із влаштуванням на збірних У-подібних залізобетонних конструкціях другого ярусу трибун і збільшенням місткості до 100 тис. глядачів. Звичайно, такі унікальні залізобетонні консолі можна було виконати і в монолітному залізобетоні, що було б у п'ять разів дешевше, але тоді державних грошей не рахували, на те вони й державні — що дорожче, то краще, та й транспортування і установка цих конструкцій потребували виготовлення спеціальних транспортних засобів (архіт. М. Гречина, А. Аніщенко, Г. Гранаткін, Б. Ведьорников, інж. Л. Дмитрієв, А. Касилов).

Спортивний комплекс "Метеор" у Дніпропетровську може вважатися одним із найбільших в Європі. До універ-

Київ. Будинок торгівлі. 1975—1987 рр. Колектив архітекторів та інженерів під керівництвом В. Єжова та І. Лошакова.

сального спортивного комплексу входять спортивна арена на 32 тис. місць, побудована в 1960 р., критий спортивний зал — льодовий стадіон на 5 тис. місць (1970) з універсальною спортивною ареною, що трансформується в зал для глядачів, тренувальний зал з басейном (доріжка 25 × 50 м), тир, система відкритих майданчиків для всіх ігрових видів спорту (архіт. Ю. Худяков, Є. Соболєв, Є. Луканьов, В. Судоргін, інж. М. Варшавська, Е. Кнірель, Л. Сандлер, худож. Е. Котков).

Лікувально-оздоровчі заклади. До кращих санаторіїв Ялти можна віднести "Чорноморський" (1972, архіт. Ю. Набок) і "Парус" (1968, архіт. В. Ситемпінський, інж. М. Діденко, Г. Судакова). Асоціації з морем і вітрилами тут відчуваються у формі легкого залізобетонного козирка над входом у чотириповерховий корпус.

У різних районах зводилися комплекси для літнього відпочинку дітей — піонерські табори. На чорноморському узбережжі Криму це славетний "Артек"

у Гурзуфі (третя черга), "Чайка" в Алушті, "Молода гвардія" в Одесі.

Найцікавішим, з точки зору створення новаторської архітектурної композиції, є комплекс "Чайка" в Алушті на 400 місць, до складу якого входять два терасні спальні корпуси, розміщені на крутому рельєфі. Вони начебто поєднують у собі особливості одноповерхової та багатоповерхової споруди, і їх можна розглядати як набір одноповерхових зблокованих будинків, що немовби покладені на схил гори і повторюють її обриси. По суті, терасні корпуси — це своєрідна система напіввбудованих у гору приміщень. При проектуванні та будівництві "Чайки" вирішено питання багатофункціонального використання курортного комплексу. Влітку його корпуси під повною владою дітей, а в осінньо-зимовий період — це пансіонат для дорослих (авторський колектив — архіт. Т. Бєляєва, О. Линьков, інж. Ц. Жилицька, Л. Співак).

У цей же період зведено обласні лікарні в Рівному, Ужгороді, Чернівцях та Львові, а в Івано-Франківську комплекс обласної дитячої лікарні споруджено із майстерним аранжуванням форм прикарпатського народного зодчества. Архітектурне обличчя дитячої клінічної лікарні формує ритм вертикальних членувань, а на високому даху шестиповерхового головного корпусу розміщено групи невеликих трикутних декоративних фронтончиків, які надають споруді національного колориту, оригінальності та мальовничості. Комплекс Обласної клінічної лікарні в Івано-Франківську споруджено в 1977 р. за проектом талановитого архітектора Л. Лукомської, яка є визнаним знавцем прикарпатського народного зодчества.

Палаци культури і багатофункціональні зали. Найзначущою спорудою 70-х рр. універсального призначення є Палац культури "Україна" в Києві (1970, архіт. Є. Маринченко, І. Вайнер, П. Жилицький). Палац призначено для проведення з'їздів, конгресів, урочистих засідань, концертів, театральних вистав, демонстрації кінофільмів. Його зал розраховано на 3,8 тис. глядачів, і за рівнем технічного оснащення палац вважається одним із найкращих закладів подібного типу. В споруді вдало поєднані зручність планувальної організації, лаконічність і виразність об'ємно-просторового рішення, органічний зв'язок з містобудівельним оточенням, висока якість будівельних і оздоблювальних робіт. Палац культури "Україна" має компактний об'єм з увігнутою пружною кривою головного фасаду. Споруда позбавлена зайвої декоративності, холодного аскетизму і привертає увагу логічністю композиційного задуму. Центральне місце у планувальній структурі займає велетенський зал з балконом, навколо якого групуються всі обслуговуючі приміщення — великий вестибюль з гардеробом, сцена послідовно розміщені за повздовжньою віссю споруди. Всі приміщення мають зручний і логічний взаємозв'язок, гармонійні пропорції, м'якість і вишуканість кольорової гами в оздобленні.

Багатофункціональний кіноконцертний зал споруджено і на спеціально створеній невеликій площі у Луцьку. Тут розміщено зал на 1,2 тис. місць для перегляду кінофільмів і концертних програм зі сценою, де влаштовуються концерти, у просторому фойє проходять виставки місцевих художників і танцювальні вечори. На жаль, архітектурний образ установи більше нагадує промислову, ніж громадську споруду (1971, архіт. Р. Метельницький, В. Маловиця, інж. Л. Крайванович).

З клубів і палаців культури, які споруджувалися в той час в малих і середніх містах України, найпоширенішим

Київ. Центральний стадіон.
1937—1941 рр. Архітектор М. Гречина.
Реконструкції 1966—1968; 1975—1988 рр.

був типовий проект клубу із залом на 580 місць, розроблений архітектором Г. Зіньковичем. За цим проектом найкращі клуби споруджені в м. Миронівці Київської обл., Верхньодніпровську Дніпропетровської обл., та у десятках інших міст України.

Близькі до клубних споруд палаци піонерів і школярів. Вони були споруджені в усіх обласних центрах на основі використання не кращих типових проектів — у Вінниці, Харкові, Луцьку, а в Сімферополі, Запоріжжі, Ужгороді та Дніпропетровську для їх проектування було залучено відомих майстрів архітектурної творчості.

Палац піонерів і школярів у Дніпропетровську споруджували понад 10 років. За цей час в його авторів (архіт. Є. Амосова, Т. Солодовника, конструкторів А. Бобровника, Л. Воробйової-Бобровник, Б. Брака) встигли змінитися погляди на архітектуру. Реалізований 1990 р. проект можна вважати твором високого мистецтва архітектури. Стильова характеристика дніпропетровського палацу виявляє його належність до постмодерністської течії. Зодчество України, незважаючи на ізоляцію, крокувало шляхом розвитку всесвітньої архітектури. Головний принцип постмодерністської формотворчості — зміна загальновизнаного підходу, і в результаті палац виявився не тільки не схожим на інші палаци, а й взагалі на звичайну будівлю. Авторська фантазія тут чітко регламентована формулою "очима дитини", і тому палац сприймається як твір, створений дитячою фантазією, — щось на зразок велетенського іграшкового конструктора.

Незвичайна об'ємно-просторова композиція складається з двох частин. Основний кубічний об'єм — у центрі, в ньому містяться невеликий зал для глядачів, фойє і сценічна коробка, а оточує

Київ. Палац культури "Україна". 1965—1970 рр. Архітектори Є. Маринченко, І. Вайнер, П. Жилицький.

його могутня підкова, де розміщено гурткові кімнати. Власне куб і велетенська підкова з'єднані чотирма трубами переходів, піднятих над поверхнею землі. Основними точками сприйняття палацу, крім Дніпра та набережної, є тераси та алеї дніпровських схилів, а також площа Слави, розташована на високому пагорбі. Тому форма палацового комплексу розрахована і на огляд згори, з висоти пташиного польоту. Споруда має так званий п'ятий фасад, що є однією з найяскравіших рис її архітектурного обличчя.

Театри. Театри — це завжди одна з візитних карток міста, театр ми завжди показуємо гостям, відвідання театру — це сімейне свято, і саме він значною мірою мусить формувати неповторне архітектурне обличчя кожного з наших міст. У цей час, як ніколи, в Україні споруджено багато нових театрів — 13. Це театри опери і балету в Дніпропетровську та Харкові, музичної комедії в Одесі, музично-драматичні театри в Житомирі, Кіровограді, Івано-Франківську, Черкасах, Сімферополі, Хмельницькому, Луганську, Луцьку, Сумах, Ужгороді [3].

В архітектурі нових театрів відбулися кардинальні зміни — вони відразу наче скинули важкі класичні шати, і традиційні портики з коринфськими колонами були замінені скляними вітражами. Чи не вперше в цей період споруджуються театри вже не з осьовою композицією з послідовним розміщенням касового вестибюля, фойє, залу для глядачів і сцени з обслуговуючими приміщеннями, а з асиметричною об'ємно-просторовою схемою, що викликано специфікою містобудівної ситуації кож-

---

[3] *Килессо С.* Архитектура современных театров Украины // Строительство и архитектура. — 1978. — № 10. — С. 2—7.

ного конкретного міста. Автори п'яти з них відзначені Державними преміями України в галузі архітектури.

Помітним явищем у культурному житті України стало спорудження Музично-драматичного театру ім. М. Щепкіна в Сумах, де споруді з традиційною осьовою схемою надано напрочуд вишуканих пропорцій (1980, архіт. С. Сліпець, М. Лушпа, А. Чародід, інж. І. Петрова, худож. В. Зарецький).

Театр із залом на 950 місць в Івано-Франківську (архіт. С. Сліпець, Г. Сосновий, інж. Л. Сандлер), як і годиться, розміщено на центральній вулиці міста, однак доволі специфічні умови зі щільною історичною забудовою не дали змоги створити перед головним фасадом звичну площу і саме це обумовило оригінальне асиметричне вирішення театру, який в плані близький до квадрату, а входи організовано не з торця (як при використанні осьової планувальної схеми), а з двох бічних фасадів. У створенні інтер'єрів Театру ім. І. Франка в Івано-Франківську брала участь велика група майстрів народної творчості Прикарпаття — скульптор В. Вільшак, столяр-червонодеревець А. Овчар, художники В. Шевчук, В. Лукашко.

Доволі складним завданням було проектування і будівництво в центрі відносно невеликої площі Сімферополя музично-драматичного театру на 1000 місць (1977, архіт. С. Афзаметдінова, В. Юдін, інж. Е. Биков). Територія має значний перепад в 4 м від адміністративного будинку до вул. Некрасова, що мало суттєве значення при компонуванні об'ємів споруди зі створенням великого стилобату. Саме особливості ділянки під забудову і продиктували авторам асиметричну композицію театру з організацією внутрішнього дворика, але особливо вдалим став зал для глядачів з балконом. Для оздоблення стін тут використано вохристо-коричнювате горіхове дерево; чорні крісла з яскраво-червоною оббивкою, оригінальна освітлювальна апаратура надають інтер'єру залу Сімферопольського музично-драматичного театру найбільшої естетичної довершеності, вирізняючи його серед нових театрів України.

Цирки, як і театри, є специфічним типом громадських споруд. Найкрупніші з них побудовано в різних містах України за одним типовим проектом Центрального науково-дослідного і проектного інституту видовищних споруд в Москві (архіт. С. Гольфер, Г. Напрієнко), що зробило центри багатьох міст України майже однаковими. Такі цирки збудовано в Донецьку, Кривому Розі, Харкові.

Оригінальним і неповторним архітектурним твором є цирк на 2 тис. місць у Дніпропетровську (1982, архіт. П. Нірінберг, С. Зубарев, інж. В. Гопанков, А. Сигаєв). Місце для будівництва цирку вибиралося спеціалістами довго і прискіпливо — він розміщений так, що, з одного боку, є композиційним акцентом площі, утвореної перед мостом через Дніпро, а з іншого — не перекриває вигідних оглядових фронтів з мосту на нагірну частину міста. Розпластаний по землі об'єм циркового комплексу немовби розриває стіну багатоповерхової житлової забудови. У містобудівному аспекті прийняте рішення є найоптимальнішим. Уперше у вітчизняній практиці цирк має шатрове покриття зі збірних залізобетонних елементів. Шатро, яке ставив колись у цьому місці мандрівний цирк — шапіто, в даному випадку виступає у зміненому масштабі та у іншому матеріалі. Використання такої аналогії в створенні об'ємно-просторової композиції призвело до суттєвого збагачення художнього образу архітектури. Образотворча тема в архітектурі

Київ. Меморіальний комплекс Українського державного музею історії Великої Вітчизняної війни 1941—1945 рр. 1982 р. Скульптори В. Бородай, Ф. Сагоян, архітектор В. Єлізаров.

Дніпропетровського цирку має і несподіваний другий сюжет. Автори застосували новий композиційний прийом — візуальну трансформацію тієї самої архітектурної форми залежно від умов сприйняття. Вдень це шатро з короною, увечері, коли цирк запалює вогні, шатро, немовби за велінням ілюзіоніста, перетворюється на жерло казкового вулкана, в якому в променях підсвітки, крутяться чеканні звірі. Світлокольорні ефекти справляють враження немовби циркової вистави і є своєрідною цирковою рекламою, що не потребує текстових пояснень — вдало знайдений архітектурний образ прекрасно розкриває призначення споруди.

Палаци одруження. До нових типів громадських споруд належать палаци одруження. Одним з найбільших є Палац одруження в Києві (1981, архіт. В. Гопкало, В. Гречина, інж. О. Ліновича). Він розміщений у центрі великого партерного скверика і його трикутна в плані форма привертає увагу саме несподіваністю об'ємно-просторової композиції. Бажаючи зробити Палац одруження більш монументальним, автори підняли його високо над землею, зробивши не досить зручні сходи, однак потрібно наголосити на особливо ошатних інтер'єрах і прекрасній організації дійства з народним хором і музиками, ставанням на рушник та іншими ритуалами, притаманними українському весіллю. Саме тому в Києві святкують одруження численні представники нашої діаспори в зарубіжних країнах. Палаци одруження збудовано також у

Черкаси. Обласний історико-краєзнавчий музей. 1987 р. Архітектори Л. Кондрацький, М. Собчук, С. Фурсенко, інженер О. Стеценко, консультант О. Дубовий.

Луцьку, Запоріжжі, Полтаві, інших містах. Проектуючи палаци одруження, архітектори намагалися надати їх об'ємно-просторовій композиції екстравагантних форм, зробити їх помітними акцентами в забудові міст.

Архітектура музейних комплексів. У 70—80-ті рр. в Україні зведено велику кількість музеїв найрізноманітнішого профілю, але найбільша їх частина присвячена вікопомним подіям Другої світової війни — адже нема в Україні родини, яка б не втратила своїх рідних і близьких. Великого розголосу дістало проектування і будівництво Українського державного музею історії Великої Вітчизняної війни 1941—1945 рр. (1982). Проект його подарували українському народові визначний російський скульптор Є. Вучетич і архітектор Я. Бєлопольський, і цей дар обійшовся Україні недешево. Як тут не згадати біблейську притчу — "бійтесь данайських дарів". Головне тут те, що стометрова постать Матері-Батьківщини ставилась майже поруч із архітектурним ансамблем Києво-Печерської лаври, а висота Лаврської дзвіниці становить 96,5 м. Політбюро ЦК КПУ на чолі з В. Щербицьким, перебравши на себе повноваження художньо-експертної ради Міністерства культури УРСР, одноголосно затвердило "геніальний" проект, спантеличивши та шокувавши художню громадськість. На подальших етапах розгляду проекту висота постаті Матері-Батьківщини зменшувалась, але вона так і залишилася завеликою для довкілля (69 м). Завершували проектування і будівництво зовсім інші автори, які у 1984 р. були відзначені Ленінською премією в галузі архітектури СРСР, — це архітектор

В. Єлізаров, скульптори В. Бородай і Ф. Сагоян.

Велетенський кубоподібний об'єм з розмірами 56,4 × 56,4 м, увінчаний циліндром діаметром 25,0 м, — такою є гранично проста композиція київського філіалу музею Леніна. З тильної сторони до кубоподібної споруди музею примикає об'єм залу для глядачів на 600 місць (архіт. В. Гопкало, В. Гречина, В. Коломієць, Л. Філенко, інж. В. Коваль, О. Лінович). Нині колишній музей вождя світового пролетаріату став знаним в Україні культурним центром під назвою "Український дім", де одночасно проводяться до десяти різних тематичних виставок, а в залі постійно відбуваються концерти.

Значним музейним комплексом України, присвяченим подіям Другої світової війни, є зведений 1970 р. в Краснодоні на Луганщині. Присвячений він героям підпільної організації "Молода гвардія". До складу комплексу, спорудженого на спеціально створеній площі, входять два кубоподібні об'єми, скульптурний пам'ятник "Клятва молодогвардійців", могила і стела "Скорботна мати", вхід у парк і Школа імені М. Горького, споруджена в 20-ті рр., де вчилися молодогвардійці. Комплекс власне музею складається з двох рівновеликих об'ємів, з'єднаних критим переходом на рівні першого поверху. Домінуюче місце в ансамблі відведено саме музейній частині. Це куб з глухими стінами другого поверху, облицьованими світло-вохристим вірменським туфом, що надає споруді урочистої монументальності. Другий об'єм відведено під розміщення клубних приміщень. Комплекс "Молода гвардія" в Краснодоні — ще один приклад органічного синтезу архітектури і монументального мистецтва (архіт. В. Смирнов та Г. Головченко, інж. О. Кошелєва).

Нові тенденції отримали яскраве втілення в архітектурі Черкаського історико-краєзнавчого музею. В пошуках естетично осмисленого образу споруди тоді ще молоді автори намагалися знайти не прямі, а асоціативні зв'язки із глибинними традиціями українського національного зодчества Подніпров'я, що яскраво проявилося в об'ємно-просторовій композиції з характерними обрисами даху у формі усіченої піраміди зі ступінчатим завершенням, яку прорізають красиво намальовані арочні трипрогонні та однопрогонні вікна. Зовні музей облицьований нарізним білим інкерманським каменем, для оздоблення інтер'єрів використано граніт, уральський мармур, закарпатський туф, щитовий паркет, анодований алюміній. Обласний історико-краєзнавчий музей органічно увійшов у планувальну тканину міста над Дніпром, став своєрідною окрасою Черкас, а його автори, архітектори С. Фурсенко, Л. Кондрацький, М. Собчук, інженер О. Стеценко, історик-консультант О. Дубовий, у 1979 р. відзначені Державною премією імені Т. Шевченка [4].

Транспортні споруди. Великі якісні зміни відбулися і в розвиткові автобусного міжміського сполучення. Ми звернемо увагу читача на архітектуру двох автовокзалів — у Львові та Луганську. Однією з визначних споруд Львова став збудований в 1976—1980 рр. автовокзал на 800 відправлень за годину (архіт. В. Сагайдаківський, М. Столяров, інж. В. Бойків, А. Єфремов). Відповідно до генплану міста і його заздалегідь розробленої транспортної схеми він винесений в південну частину міста на вулицю Стрийську, що

[4] *Жиздринская А., Килессо С.* Музей в Черкассах // Строительство и архитектура. — 1979. — № 12. — С. 12—18.

забезпечує виїзд транспорту у напрямку Карпат, а через окружну кільцеву дорогу — в інших напрямках. Об'ємно-просторова структура автовокзалу являє собою трилисник, орієнтований на три зони: площу перед автовокзалом з боку міської автомагістралі, зону прибуття автобусів і зону їх відправлень. На першому поверсі розміщений касовий зал, що має виходи на тераси, які в літню пору року використовуються як додаткові місця для тих, хто чекає прибуття автобусів. Під терасами розміщено перони для відправлення маршрутних автобусів. У рівні першого ярусу знаходяться двосвітній зал чекання, невеликий готель, кафе і сходи на галерею третього ярусу. Просторово перший поверх об'єднується із залом чекання на другому ярусі великим круглим отвором, над яким підвішена розкішна декоративна люстра.

Майже ті самі слова про незвичайність, а точніше, екстравагантність форми можна сказати й щодо автовокзалу в Луганську. Своєрідний за архітектурним образом автовокзальний комплекс вирішено у вигляді майстерного поєднання двох трикутних об'ємів, один з яких немовби покладено на ребро. Перший призначений для пасажирів, другий — для розміщення адміністрації і допоміжних служб. Саме в цих формах виявилося свідоме прагнення створити неординарну споруду, але кожна форма продиктована функцією, а не навпаки. На першому рівні блоку для пасажирів — перони, на другому — пасажирський зал з касами. Трикутний план залу обґрунтовано бажанням скоротити шлях до перонів. Пасажири входять у зал під кутом до фронту кас, а потім виходять безпосередньо на посадкову платформу. Цільність об'єму і відсутність внутрішніх опор дозволяють зорово охопити увесь його простір з касами, антресольним поверхом, де запроектовано кафе, кіоски, поштове відділення, міжнародні телефони.

Новації тут — у конструктивному вирішенні: перекриття пасажирського залу являє собою просторову структурну плиту у вигляді прямокутного трикутника з довжиною катетів 66 м. Плита заввишки 1,85 м, її маса 150 т. Конструкцію зі стальних труб було зварено на площині підлоги пасажирського залу, а потім за допомогою трьох щогл і 12 поліспостів піднято і покладено на два катети обв'язочного монолітного залізобетонного пояса — така операція здійснена в Україні вперше. Створення нового завжди потребує великих творчих зусиль — комплекс автовокзалу запроектовано під керівництвом відомого в Україні архітектора Г. Головченка та конструктора В. Боканьова. Автовокзальний комплекс в Луганську визнаний кращою спорудою 1977 р. в Україні.

Усі відомі у світовій практиці річкові вокзали, на відміну від морських, зазвичай розміщують паралельно течії річки, і це повністю відповідає здоровому глуздові. Річковий вокзал у Дніпропетровську зведено перпендикулярно до берега. Споруда наче перескочила через набережну і злетіла над водою. Вона викликає яскравий образ суперсучасного лайнера на підводних крилах, що став не паралельно берегу, а перпендикулярно. Не меншою сміливістю і новизною позначене й конструктивне вирішення. На першій стадії будівництва біля берега річки спорудили кілька мостових прогонів — складалося враження, що почалося будівництво мосту через Дніпро. Далі до 33-метрових типових мостових балок було в буквальному розумінні підвішено п'ять поверхів перекрить. По суті, з'явилися три оббудованих прогони мосту, що й є конструктивною основою споруди (архіт. В. Веснін з колективом).

Річковий вокзал — приклад творчого напряму, що ґрунтується на художньо-

Київ. Реконструкція нижньої станції фунікулера. 1984 р. Архітектори Я. Віг, В. Єжов, інженери М. Чайка, В. Резников.

му осмисленні функціонально-конструктивної сутності споруди, коли архітектор шукає красу композиції в несподіваному поєднанні конструктивних форм. В архітектурі річкового вокзалу художньо осмислена смілива конструктивна ідея підвісити багатоповерхову споруду до верхніх несучих балок покриття.

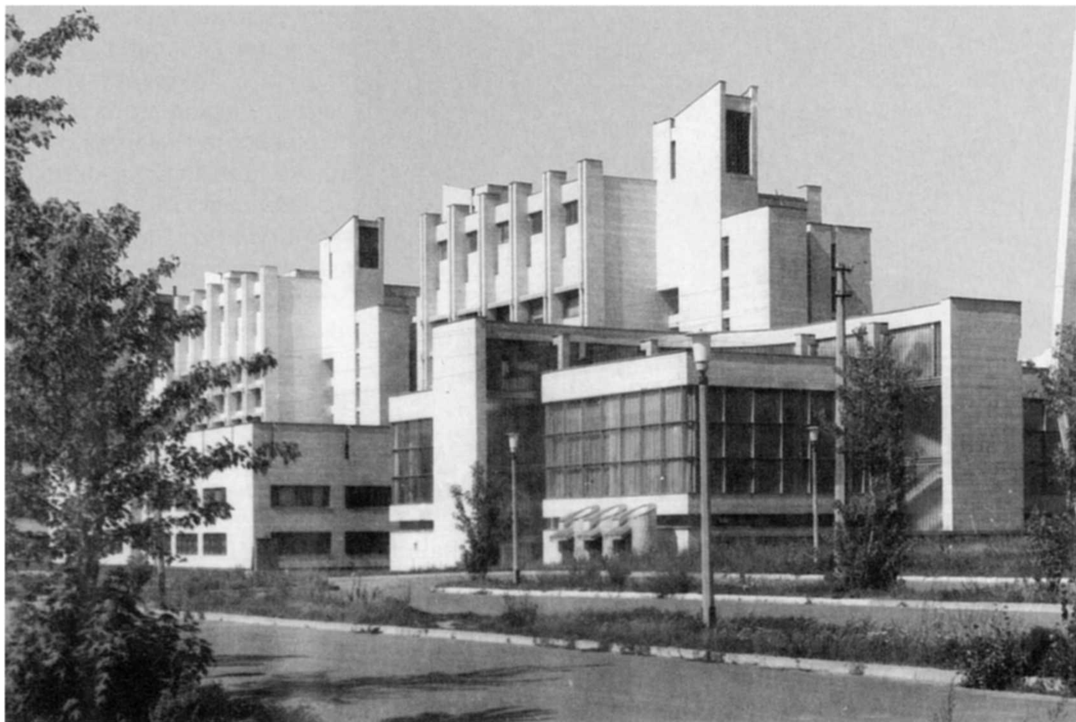
Складні транспортні проблеми вирішило будівництво Київського та Харківського метрополітенів. Метрополітен (першу чергу) планувалося збудувати й у Дніпропетровську. В Києві лінія першої черги метрополітену споруджена 1960 р., а в 2000 р. вже працювало три лінії, які зв'язали густонаселені райони столиці України. Тут застосовано практично всі відомі схеми спорудження від відкритих до глибинного залягання, і для втілення такого розмаїття конструктивних прийомів було застосовано різні архітектурні рішення.

У 1975 р. став до ладу метрополітен у Харкові. Виходячи з конкретних гідрогеологічних умов, тут прийнято три основні конструктивні схеми станцій: неглибоке залягання з одним монолітним склепінням у вигляді напівеліпса з радіусами 6,35 і 12,75 м, який одразу перекриває весь перон і колії; неглибоке залягання з двома рядами колон, що поставлені через 6 м, які поділяють простір станції на три частини, і глибоке залягання, що передбачає виконання станцій тільки в монолітному залізобетоні. Серед станцій харківського метро новизною задуму вирізняється "Спортивна" — своєрідне мереживо на зорово невагомому склепінні ромбових структур, набраних з легких збірних залізобетонних елементів, — саме це створює неповторний художній ефект (архіт. Ю. Плаксієв, В. Співачук, інж. П. Пашков, В. Лисенко).

Київ. Готель "Київ". 1975 р. Архітектори І. Іванов, В. Єлізаров, М. Кучеренко, Г. Дурново, Р.-Е. Гупало, інженери І. Лебедич, А. Ігнатенко, В. Слобода.

Архітектура готелів. Є тип громадських споруд, який у різних країнах спеціалісти відносять до різних типологічних груп — житлових або громадських. Це готелі. Саме життя зробило вибір — нині третину площ у готелях займає не житло, а заклади обслуговування — ресторани, бари, басейни, сауни, кегельбани, більярдні — усього не перелічити.

У зв'язку з укрупненням житлової забудови і пожвавленням зарубіжного туризму майже в усіх обласних центрах України акціонерне товариство "Інту-



рист” почало зводити готельні комплекси заввишки 16—22 поверхи. В їх об'ємно-планувальній організації проявилися дві тенденції в розміщенні закладів обслуговування. В одних випадках вони будуються у вигляді своєрідного подіуму, на який ставиться об'єм житлового блоку з коридорним плануванням номерів, — це “Либідь”, “Київ”, “Русь” у Києві, “Миколаїв” у Миколаєві, “Запоріжжя” у Запоріжжі, “Інтурист” у Харкові. В інших блок обслуговування виноситься в окремий об'єм, що примикає до житлового корпусу, — “Шахтар” у Донецьку, “Чорне море” в Одесі, “Київ” у Кіровограді, “Світязь” у Луцьку.

Першим готелем міжнародного рівня став готель “Шахтар” на 820 місць в Донецьку (1971, архіт. Я. Штейнфаєр, інж. В. Головін) акціонерного товариства “Інтурист”. Він має винесений в окремий, перекритий напівсферичним куполом об'єм, конференц-зал на 300 місць,

Київ. Навчально-лабораторні корпуси Київського університету імені Тараса Шевченка на проспекті Глушкова. 1970—1990 рр. Архітектори В. Ладний, Л. Коломієць, В. Кацин, В. Морозов, інженери В. Дризо, Ю. Іванов, художник І. Литовченко.

призначений для проведення міжнародних симпозіумів. В окремий триповерховий блок, що примикає до житлового, винесено три ресторани, шість банкетних залів, більярдні зали та кегельбан, басейн, магазин і весь набір обслуговуючих приміщень. Поруч розміщено тенісні корти і місця для глядачів — адже до футбольного буму в Донецьку саме на цих кортах відбувалися міжнародні змагання з цього виду спорту.

Вперше металевий каркас застосовано для будівництва готелю “Київ” у столиці. Споруда готелю прикрасила центр, а планування номерів зроблено в

Село Космач Івано-Франківської обл. Житловий будинок. 70-ті рр. Самодіяльне будівництво.

такий спосіб, щоб з кожного можна було побачити дивної краси задніпровські далі (1975, архіт. В. Єлізаров, І. Іванов, М. Кучеренко, Г. Дурново, Р.-Е. Гупало, А. Зубок, інж. І. Лебедич, В. Кузяків та ін.). Готель займає невелику ділянку на розі сучасних вулиць М. Грушевського та Шовковичної і складається з 16-поверхового об'єму, де розміщено номери, і двоповерхового стилобату, в якому розміщено ресторан та обмежену кількість служб. Найпараднішим є банкетний зал, прикрашений гобеленом, створеним за ескізом художниці Л. Жоголь. Темою твору є стилізований квітучий сад з деревами і казковими птахами.

У декоруванні інтер'єрів сучасних готелів (вестибюлів, холів, кафе) широко застосовуються карбування по металу, вітраж з литого кольорового скла, монументальний живопис, керамічний рельєф, декоративна кераміка. Арсенал художніх засобів і композиційних прийомів постійно збагачується. Так, у декоративний рельєф все частіше вводиться інтенсивний колір, монументальний живопис виконується в поєднанні з рельєфом.

У 70—80-х рр. здійснено широкомасштабні роботи з реконструкції та розбудови найбільш знаних не лише в Україні вищих навчальних закладів — Київського політехнічного інституту (КПІ), Львівського політехнічного інституту, Київського університету ім. Т. Шевченка, який спорудив на зарезервованій ще повоєнним генпланом і вільній від забудови ділянці площею 58 га по проспекту Академіка Глушкова ціле студентське містечко: 12 факультетських корпусів, численні гуртожитки з повною системою культурно-побутового обслуговування (універсамами, спортивними і клубними спорудами). Ця робота здійснена групою архітекторів та інженерів під орудою відомого зодчого, народного архітектора СРСР В. Ладного.

Усе розмаїття типів громадських споруд (їх понад 300), таких несхожих і за розмірами, і за функціональними ознаками, має задовольнити культурно-побутові потреби людини. Розвиток типології цих споруд викликає зміна потреб суспільства. Тенденції до кооперування, що їх можна прослідкувати в розвиткові майже всіх типів масових громадських споруд, і надалі будуть проявлятися у все зростаючих масштабах. Цього вимагають і умови організації побуту, і необхідність раціонального

використання міської території під забудову. Однак за умов укрупнення масштабів забудови, а особливо житлової, навіть кооперовані громадські споруди не можуть містобудівельно акцентувати об'ємно-планувальні вузли, тому цілком закономірним явищем є тенденція до блокування громадсько-торговельних центрів та інших громадських споруд із багатоповерховим житлом.

У 1975—1990 рр. до життя покликано нові типи громадських споруд — одні з них витримали перевірку часом, інші, щойно з'явившись, пішли у небуття. Цей процес — закономірне явище, і архітектори мусять бачити паростки нового, обумовленого змінами в суспільно-економічних відносинах.

6.7.6. Архітектура села

Можна довго згадувати про численні пленуми і постанови ЦК КПРС і ЦК КПУ з питань розвитку матеріально-технічної бази сільського господарства, про сумної пам'яті "Продовольчу програму СРСР" , але суттєвих змін і зрушень на краще, незважаючи на величезні кошти, що вкладалися у розвиток сільського господарства в 70—80-ті рр., так і не дочекалися.

У сільській місцевості були чітко окреслені два напрями в розвитку архітектури. Перший — державне будівництво житлових, громадських, промислових споруд. На жаль, далеко не завжди воно спиралося на віковічні народні традиції архітектурної творчості й здійснювалося на основі примітивних типових проектів, які не враховували реґіональних особливостей національного зодчества і були орієнтовані на використання індустріальних виробів, які випускали міські домобудівельні комбінати. Другий напрям — це самодіяльне будівництво індивідуального житла, де на замовлення і за кошти господаря (або ним власноручно) здійснювалося будівництво власного житла. Це будівництво враховує місцеві потреби сільського побуту і, крім власне житлового будинку, на садибі зводиться так звана літня кухня, яка в природно-кліматичних умовах України використовується або 8 місяців, або навіть і цілий рік. При літній кухні, крім власне кухні, розміщуються не лише господарські приміщення (кладові), а й кімнати для літнього сну.

Коли ж мешканців сіл виселяли із зони затоплення рукотворними морями Кременчуцького, Канівського, Київського та інших водосховищ, поставало питання про проектування і спорудження нових сіл коштом держави. Такі села споруджувались із використанням для забудови типових проектів житлових, громадсько-побутових і господарських споруд.

До таких нових сіл, що виникли в результаті переносу із зони затоплення, належить Циблі на Київщині (1969—1971, архіт. Г. Панько, І. Коваленко, Г. Подгорська). Село забудовано на основі садибної структури двоповерховими будиночками із плануванням квартир у двох рівнях. На центральній площі знаходиться кооперована споруда адміністративно-культурного і торговельно-побутового центру.

70—80-ті роки — це час, коли йшло спорудження експериментально-показових сіл для того, щоб продемонструвати зарубіжним делегаціям (особливо братських комуністичних партій) добробут щасливих колгоспників, у кожній із областей будувалося експериментально-показове село. Вже сама назва свідчить, що показуха була основною метою будівництва. Разом з тим проходила експериментальна перевірка різних типів споруд і розпланувальних містобудівних прийомів забудови і реконструкції сіл. Саме тут можна було вия-

вити три основні принципово відмінні напрями їх планувального і об'ємно-просторового вирішення: садибна забудова одно- або двоповерховими будинками з квартирами в двох рівнях; змішана, коли садибна забудова чергувалася із спорудженням безсадибних житлових будинків заввишки 2—4 поверхи і повністю безсадибна забудова чотириповерховими будинками із використанням суто міських принципів мікрорайонування.

Звичайно, в практиці сільського будівництва домінувала садибна забудова, що складалася на 93—95 % із садиб розміром 0,5 га в реконструйованих старих селах і по 0,1—0,5 га в нових. Причому площа земельних наділів, що припадала на сім'ю, не зменшувалась, а розділялася на дві частини: на території села біля житла знаходилася невелика ділянка, а город площею до гектара знаходився вже за межами села. Прикладом садибної забудови можуть бути Сніжків Валківського району Харківської обл. (1986, архіт. З. Зіньківська, Л. Стрілець), Рудневе Путивльського району Сумської обл. (1983, архіт. В. Шахов), Кам'янка Підволочиського району Тернопільської обл. (1973, архіт. К. Харитонов). Особливістю планування цих сіл є органічний зв'язок садибної забудови із рельєфом місцевості, завдяки чому архітектура житлових будинків поєднується із зеленими масивами, пагорбами та ярами, обов'язковими мальовничими ставками. Житлові будинки розміщують на ділянках з відступом 6 м від вулиці. В глибині садиби за будинком розміщені обов'язкова літня кухня і господарський двір із сараями для худоби та птиці, а з вулиці до господарського двору влаштовується проїзд (він же прохід для худоби) завширшки 3 м. Перед будинком — обов'язковий палісадник з квітами і декоративними рослинами, а поряд із житлом фруктовий сад.

Якщо в центральних районах України ділянка під забудову найчастіше становить 0,5 га, то в південно-західному реґіоні й особливо в гірських районах площа садиб не перевищує 0,04—0,05 га, а у передгір'ях — 0,1—0,2 га. Малі розміри ділянок, що придатні для будівництва, обумовлюють компактність забудови садиб на складному рельєфі. Саме тому для розміщення господарських споруд використовуються цокольні поверхи. У південних районах площі літніх кухонь майже дорівнюють площі житлових приміщень, і літня кухня стає розвиненим типом сільського житла.

Прикладом змішаної забудови може бути с. Михайлівка Нижньогірського району АР Крим (1970, архіт. Г. Воробйов, Л. Тарасов, В. Михайловська, Л. Андрейченко, Л. Тимошенко). У цьому степовому селі із рівнинним ландшафтом найбільшу питому вагу має садибна забудова індивідуальними житловими будинками з присадибними ділянками по 0,08 га. Центр села і його головна вулиця забудовані чотири- і п'ятиповерховими секційними будинками. Таким чином, в одному селі зведено одно- і двоквартирні зблоковані житлові будинки, двоповерхові, зблоковані з квартирами в двох рівнях, а також чотири- або п'ятиповерхові секційні.

Змішана система властива й селам: Єлизаветівці Мар'їнського району Донецької обл. (1977, архіт. А. Авербах, І. Сергєєв, Н. Травкін, інж. О. Мамчинець), Кам'янці Очаківського району Миколаївської обл. (1978, архіт. В. Жуков, Г. Зенкович, П. Безродний, С. Якимович, інж. А. Кутузаки), Вузлове Радехівського району Львівської обл. (1974, архіт. І. Овксентюк, В. Марченко, А. Шуляр, Є. Пантеліна, В. Бартеньєв, А. Бахматов). Основна увага при реконструкції сіл Довголука, Лисовичі, П'ят-

Село Вузлове Радехівського району Львівської обл. 1985—1987 рр. Архітектори І. Овксентюк, В. Марченко, А. Шуляр та ін.

ничани і Голобутів Стрийського району Львівської обл. була спрямована на спорудження громадських центрів (1989, архіт. І. Довгалюк, І. Зелений, О. Матвіїв, М. Трильовський, М. Федорів, М. Шостак, інж. Є. Лучків).

Безсадибна забудова сіл багатоповерховими секційними багатоквартирними житловими будинками не потребувала пошуків нових об'ємно-просторових рішень. Так, село, а тепер нове селище Калита Броварського району Київської обл. займає площу 22,5 га і складається з двох житлових груп великопанельних чотириповерхових будинків, що розділяються вулицею, яку замикає площа з громадсько-побутовим центром. Застосування для будівництва панельних житлових будинків дало можливість повною мірою використати індустріальні вироби київських домобудівельних комбінатів. Деякі будинки з 1976 р. досі не заселені, інші заселені лише частково. Адже тут неможливо жити взимку — натопити будинки місцева котельня не в змозі, а влітку панельні будинки також не мед. Та й без садка та городу жити в селі, м'яко кажучи, не пристало українцеві. Тільки на основі життєвого досвіду вже можна було доволі обґрунтовано прогнозувати результати цього сумного експерименту. Нам лишилося назвати імена його авторів — архітектори І. Дабагян, Є. Коваленко, І. Коваленко, М. Литовченко, Г. Панько, Г. Подгорська, В. Скуратовський, С. Телюк, І. Козлінер, А. Собода, інженер В. Луцкевич.

У селах України споруджувалася велика кількість меморіалів односельчанам, які не повернулися з війни. Масштаб меморіалів тут камерний, гігантоманія, притаманна містам, практично відсутня. Якщо в 60-ті рр. до складу композиції меморіалу входила скорботна постать літньої жінки, то у 70—80-ті рр. все частіше зображувалась молода жінка, майже дівчина, котра символізує Україну. В деяких селах створено меморіальні комплекси, що стали помітним явищем у вітчизняному мистецтві, зокрема монументи в селах Лєтава Чемеровецького району Хмельницької обл. (1965, скульп. І. Титко, архіт. В. Блосюк), Медвін Богуславського району Київської обл. (1967, скульп. О. Олійник, архіт. І. Ланько), у селищі Вільшанка Городищенського району Черкаської обл. (1970, скульп. М. Котко, архіт. В. Богданівський, І. Масленков).

Село було і буде годувальником міста, однак держава в боргу перед селом, адже в XX ст. не приділяла йому належної уваги.

6.7.7. Охорона історичного середовища і реставрація пам'яток архітектури

У 70—80-ті рр. докорінно змінилося ставлення до архітектурної спадщини, сформувався комплексний містобудівний підхід до проблеми її збереження.

Ще у серпні 1968 р. Держбуд УРСР затвердив "Список стародавніх міст, селищ і сіл Української РСР, проекти забудови яких повинні погоджуватися з органами охорони пам'ятників культури". До "Списку" увійшли 108 міст, 50 селищ міського типу, 145 сіл. Вказано найменування й адміністративне підпорядкування кожного населеного місця, дату заснування (якщо вона відома), основні пам'ятки з датами їх виникнення.

У 1976 р. постановою № 532 Рада Міністрів Української РСР затвердила "Перелік старовинних малих і середніх міст та інших населених пунктів республіки, що мають пам'ятки історії, археології, містобудівництва і архітектури". До "Переліку" увійшло 39 населених місць, переважно заснованих у добу Київської Русі, зокрема 33 міста, 2 селища міського типу, 4 села. Метою затвердження "Переліку" проголошувалися "подальший розвиток, благоустрій і планомірна забудова" цих населених пунктів. Відповідним державним органам було доручено визначити зони охорони пам'яток у цих поселеннях та забезпечити встановлення пам'ятних знаків.

Рішенням міськради Києва від 16.09.1979 р. № 920 було затверджено "Схему зон охорони пам'яток історії і культури міста Києва".

А 1991 р. наказом Держбуду України затверджено "Інструкцію про складання історико-архітектурних опорних планів населених місць України", в якій у додатку № 3 подано список міст і селищ України з цінною комплексною історико-архітектурною спадщиною. Цей список містить 375 міст і є на сьогодні найповнішим з усіх офіційно затверджених. Для населених місць, що увійшли до названого списку, пропонувалося розробити чи скоригувати розроблені раніше історико-архітектурні опорні плани, і надалі вони стали невід'ємною складовою нових генпланів міст.

На основі наведених нормативно-законодавчих положень розроблено кілька десятків проектних опорних планів, які отримали високу оцінку громадськості. Серед них — опорні плани Феодосії (керівник Ю. Нельговський-старший), Севастополя (керівник М. Андрущенко), Дніпропетровська (керівники В. Отченашко, М. Андрущенко), Полтави (керівник Б. Колосок), Чигирина і Глухова (В. Вечерський).

Важливим і ефективним засобом містобудівної охорони комплексів і архітектурних опорних планів є створення заповідників. У 70—80-ті рр. акцент робився на комплексну охорону пам'яток архітектури разом із довкіллям. Заповідними стали історичні центри Львова (1975), Чернігова і Новгорода-Сіверського (1978), Переяслава-Хмельницького (1979), Острога (1981), Луцька (1985), Путивля (1986), Києва (1987). Різноманітність видів комплексної історико-культурної спадщини відбилася в організації таких різновидів заповідників, як історико-архітектурні, історико-археологічні, історико-меморіальні, садово-паркові, музеї-заповідники.

Особливо загрозливим було становище, що склалося зі зберіганням пам'яток народної архітектури. Якщо церкви — пам'ятки і шедеври народного зодчества — знаходяться на обліку в державних реєстрах, то пам'ятки народного зодчества (хати, клуні, повітки, сажі) перебувають у приватній власності й господар при бажанні може зруйнувати або перебудувати власну хату, комору, клуню, повітку або саж.

Тут єдиним засобом зберігання шедеврів народної архітектури є музеї народної архітектури і побуту просто неба. В 1970 р. було розроблено проект Українського музею народної архітектури і побуту площею 1500 га (архіт. В. Сікорський, С. Верговський, В. Стамо та ін., консультант В. Самойлович). У цей музей з усіх етнографічних реґіонів звезено і збудовано на нових місцях найкращі пам'ятки народного зодчества. Музеї просто неба організовано у Львові, Переяславі-Хмельницькому, Ужгороді й у такий спосіб збережено все найкраще, створене нашим національним будівельним генієм. Наукове обґрунтування реставрації пам'яток народної архітектури розробили З. Гудченко і Л. Прибєга.

Серед найбільш відомих здійснених проектів реставрації в різних реґіонах України можна назвати каплицю Трьох Святителів та Успенську церкву (1972) і Домініканський монастир (1974) у Львові (архіт. І. Старосольський); замок "Паланок" у Мукачевому (1970—1973), костьол в Дрогобичі (1987) (обидва — архіт. І. Могитич); комплекс Троїцького монастиря в Межирічі на Рівненщині (1972—1978, архіт. О. Годованюк); комплекси Спасо-Преображенського собору (1982) і Троїцького монастиря (1984) у Чернігові (архіт. М. Говденко); Іллінська церква — усипальниця Б. Хмельницького в с. Суботові на Черкащині (1977, архіт. С. Кілессо). Визнання громадськості здобула реставрація 1980 р. собору Іоанна Предтечі в Керчі, здійснена за проектом і науковими дослідженнями Є. Лопушинської. З небуття повстав у первісних формах пам'ятник християнської культури світового значення.

У 70—80-х рр. прийнято багато пам'яткоохоронних законів, взято під охорону держави сотні історичних споруд, здійснено реставрацію шедеврів вітчизняного зодчества.

В історії розвитку архітектури України ці роки полишили чи не найбільше здобутків. Архітектурна творчість у більшості випадків уже не зазнавала жорсткого ідеологічного пресінгу і саме тому не заборонялися пошуки національно своєрідної архітектури. Директивні органи послабили тиск, а індустріалізація будівництва в руках зодчих ставала більш керованою і все більше підкорялася вимогам естетики і здорового глузду.

Архітектура 1965—1990 рр. зробила впевнені кроки на шляху опанування індустріальних методів будівництва, створення комфортного житла, здійснювалися науково-практичні розробки з метою поліпшення естетики нових житло-

вих районів. Особливо значними були зрушення в архітектурі громадських споруд, де з'явилися нові їх типи. Це палаци одруження, будинки природи, навчально-виховні комплекси, нові типи шкільних і дошкільних дитячих закладів. Значний внесок у формотворення вніс розвиток вантових конструкцій, які дали змогу перекривати великі прогони критих ринків, вокзалів, гаражів, промислових споруд. Зміни відбулися в архітектурі театрів — на теренах України вперше у світовій практиці було споруджено нові театри з асиметричними об'ємно-просторовими вирішеннями, які враховують конкретну містобудівну ситуацію. Значна увага приділялася реконструкції сіл, розробці наукових засад комплексної охорони і реставрації пам'яток архітектури.

6.8. Архітектура 1991—2010 років

6.8.1. Основи розвитку архітектури

У грудні 1991 р. народ України проголосував за незалежність. Скільки сподівань і райдужних перспектив відкривала вона перед кожним громадянином, але чи не найбільші сподівання нових творчих можливостей були у зодчих. Пройшло понад 15 років, і вже можна підвести перші підсумки. Як розвивалася і буде розвиватися архітектура України?

Ринкова свобода, що прийшла у непідготовлене до неї суспільство, знайшла своє віддзеркалення і в архітектурній галузі. Відбулася цікава метаморфоза: звільнившись від державного диктату і одночасно від державного замовлення, архітектура не дочекалася громадської благодійності, натомість з'явився новий приватний замовник, набагато зажерливіший, цинічніший і дикий, ніж незграбна комуністична держава. Тепер вже не автор-архітектор, а замовник-інвестор визначає містобудівну політику — де, що і як будувати. Це наші реалії.

Для гармонізації відносин між учасниками проектно-будівельного процесу були необхідні нові, адекватні реальним умовам, організаційні та юридичні засади цієї діяльності, у тому числі правове забезпечення, відповідна нормативна база і обґрунтований науково-технічний супровід.

Які ж тенденції характерні для першого десятиліття розвитку архітектури незалежної України?

Насамперед треба акцентувати увагу на тому, що було створено проекти і споруди, притаманні незалежній державі. Зокрема, "Зведена схема районного планування України" як держави і перший генплан Києва в містобудуванні, Державний монетний двір — у промисловій архітектурі, митниці й банки — в архітектурі громадських споруд, а в архітектурі житла — передусім позаміський котедж. У центрах міст зводиться висококомфортне комерційне житло, де загальна площа квартир перевищує 300—500 м^2. У багатоповерховому житлі з'явилися новації — зали для прийомів, спеціальні гардеробні кімнати, сервіровочні, камінні зали, сауни, приміщення для прання і прасування білизни, кімнати для хатніх робітниць.

Протягом радянських часів у нас замовчувалося існування в суспільстві інвалідів і лише в незалежній Українській державі вперше 1999 р. в Києві збудовано житловий будинок, в якому засобами планування враховано особливості життя, праці й побуту інвалідів.

Які ж стилістичні риси притаманні архітектурі незалежної України? У стилістичних рисах вона багато в чому повторює архітектуру України початку

XX ст. — співіснують усі стилістичні напрями, й інколи здається, що повернувся приснопам'ятний банальний історизм, але на новому його етапі з'явилися типи споруд з рисами естетики XXI ст. — великими скляними вітражами. Взяти, скажімо, яскраву новацію — 32-поверхові житлові будинки в монолітній опалубці, в архітектурному обличчі цих споруд бачимо все ті ж риси історизму. Як не дивно, але в незалежній Україні майже повністю припинилися пошуки національно своєрідної архітектури. Це симптоматично — суспільство байдуже до національної ідеї, а архітектура гранично чітко віддзеркалює його естетичні уподобання.

6.8.2. Містобудування

Чи не найважливішим програмним містобудівним проектом стала "Зведена схема районного планування України". Головне її завдання — розробити архітектурно-містобудівну основу створення найсприятливішого середовища життєдіяльності людини з урахуванням соціальних, екологічних, економічних, історичних, архітектурно-планувальних, демографічних та інших критеріїв і передумов.

Для вирішення цього завдання було проведено всебічний містобудівний аналіз території України, її реґіонів і населених пунктів, включаючи земельні, водні, трудові, промислові, курортно-рекреаційні та інші ресурси, екологічний стан, соціальну та інженерно-транспортну структуру тощо. Це дало змогу здійснити функціональне зонування території нашої держави з урахуванням традиційних особливостей розвитку її реґіонів, обґрунтувати найраціональніший режим господарського використання кожної зони, виявити можливості та умови подальшого розвитку населених пунктів. На цій основі було розроблено пропозиції із вдосконалення територіальної організації України, змін у структурі її виробничого комплексу, в розвитку систем розселення в окремих населених пунктах, об'єктів природно-заповідного фонду, курортів, зон відпочинку, систем соціально-культурного обслуговування населення, інженерно-транспортних мереж, проведення заходів збереження історико-культурної спадщини та покращання екологічного стану тощо.

У 1994 р. автори "Зведеної схеми..." архітектор Ю. Білоконь, економісти-географи В. Нудельман, Л. Акімова, О. Мазуркевич, інженери А. Донець, Н. Ліштаєва, О. Міщук, Е. Шаповалов були відзначені Державною премією України в галузі архітектури.

Генплани великих міст, як відомо, розробляються через кожні 20 років, однак новий черговий генплан Києва не схожий на всі попередні — він вперше створений як програма соціально-економічного і територіального розвитку столиці незалежної держави, адже тепер тут працюють Президент України, Верховна Рада, Кабінет Міністрів, Конституційний Суд, Верховний Суд України — центральні органи державної влади. В Києві розташовано 67 дипломатичних представництв іноземних держав світу, в тому числі 14 міжнародних організацій, прирівняних до посольств. Київ є адміністративним центром Київської обл.

У Києві функціонують 3208 об'єднань громадян. Тут представлено 60 релігійних конфесій, які мають понад 600 організацій. Найширше представлені православні конфесії, які традиційно відіграють найпомітнішу роль в релігійному житті нашої країни. У межах міста

діють 70 культових споруд різних конфесій.

Новий генплан Києва, створений у 2002 р. на період до 2020 р., — це перший містобудівний документ такого рівня XXI ст. Він розроблений на основі традиційних вимог, однак тут є численні новації, пов'язані із ринковими засадами, зокрема враховані можливі інвестиції в його розвиток у часі.

Генплан Києва на 2002—2020 рр. розроблений авторським колективом архітекторів та інженерів, знаних фахівців у галузі містобудування і архітектури — В. Чекмарьовим, В. Жолтовським, інженерами І. Гордєєвим, Я. Левітаном, О. Овдій, Б. Романенком, інженеромекономістом Т. Ткач та ін.

Територія міста в сучасних адміністративних межах становить 83 558 га, з них під власне забудовою знаходиться 33 933 га (40,6 %). Кількість населення на 1.01.2002 р. становила 2637 тис. осіб. З грудня 1993 р. до 1998 р. відбувалося падіння темпів зростання кількості населення. У 1999—2000 рр. населення Києва зросло на 10,6 тис. Приріст відбувся за рахунок міграційного процесу. В межах столиці сконцентровано 9 % населення України, в той час як його площа дорівнює 4,8 % від площі країни в цілому.

Стратегічна мета розвитку Києва в довгостроковій перспективі — це створення високоякісного середовища життєдіяльності населення на основі сталого розвитку міста в нових соціальноекономічних умовах та забезпечення виконання Києвом функцій столиці України. Сталий розвиток Києва визначається як збалансоване функціонування міста, забезпечення його економічного зростання і потреб населення з одночасним поліпшенням екологічного стану міського середовища.

Нас цікавлять передусім питання планування та забудови Києва, формування повноцінного життєвого середовища. Це удосконалення функціонально-планувальної організації міста шляхом ущільнення функціонально-планувальної організації забудови, обґрунтування повноцінного використання території в цілому, в тому числі й підземного простору, збереження та відтворення історико-архітектурного комплексу. Особлива увага приділяється формуванню сучасної інженерно-транспортної інфраструктури, охороні довкілля.

У перспективі кількість населення Києва у 2020 р. зросте до 2650 тис., а для цього необхідно збільшити територію міста. Цікаво, що автори на цей раз не визначили певних глобальних напрямків його територіального розростання, як це було раніше. Згідно із запропонованим авторами планувальним рішенням у проектні межі Києва включені 28 населених пунктів приміської зони за периметром сучасних адміністративних його меж із загальною кількістю населення — 132,2 тис., у тому числі в міських поселеннях — 71,5 тис., у сільських — 60,7 тис. осіб із загальної кількості населення по районах Київської обл. — Бориспільському, Броварському, Вишгородському, Обухівському. Цікаво, що у межі Києва має увійти і стародавнє місто доби Київської України-Руси Вишгород, яке вперше згадується літописцем Нестором під 946 р. як резиденція київської рівноапостольної княгині Ольги під назвою "Ольжин Град". Невдовзі "Ольжин Град" стане одним з адміністративних районів Києва.

Є в Україні районний центр, населення якого перевищує кількість мешканців обласних центрів — Житомира, Вінниці та Хмельницького разом узятих — це промисловий Кривий Ріг, що на Дніпропетровщині. Він складається із доволі щільно забудованих старої частини (XIX ст.) і соцміста (20-х рр. XX ст.), але специфіка його містобудів-

Кривий Ріг Дніпропетровської обл. Наземна станція швидкісного трамвая "Зарічна". 1999 р. Архітектори Н. Борисовська, І. Рубчинський, М. Кармалін, інженер В. Шаблій.

ної структури полягає в тому, що місту адміністративно підпорядковані численні селища-рудники. Тому територія Кривого Рога простягається з півночі на південь майже на 70 км. Для забезпечення населення транспортом у 1970-х рр. збудовано тролейбусну лінію, але вона через кілька поважних причин не могла повноцінно виконувати свої функції, і спеціалісти врешті-решт зупинили свій вибір на доволі оригінальному швидкісному трамваї, який у межах старого міста і соцміста працює як підземне метро, а далі у відкритому просторі прямує через поля, засіяні влітку житами і пшеницями. Проект розроблено в Харківському комунальному інституті (НДІпроект) у співпраці з Криворіжпроектом архітекторами та інженерами І. Рубчинським, Н. Борисовською, М. Кармаліним, В. Шаблієм, М. Соболенком та ін. Перша черга від станції "Майдан праці" до станції "Раковата" завдовжки 5,5 км побудована в 1989 р., друга черга протяжністю 12,2 км 1999 р. з'єднала центр з рудниками "Східний", "Сонячний", "Гірницький" та "Індустріальний район", третя черга 2002 р. продовжена до станції "Зарічна" — це 5,8 км. Надалі будівництво станцій швидкісного трамвая буде продовжуватись, адже він повністю виправдав себе в експлуатації. Майже всі станції побудовані із застосуванням у різних варіантах грибкових конструкцій, саме тому швидкісний трамвай Кривого Рога має своє оригінальне архітектурне обличчя.

Певною мірою було вирішено проблеми Дніпропетровська, чому сприяв пуск 1977 р. першої черги метрополітену, який зв'язав промислові райони з центром. Архітектори Е. Дорогожилова, Г. Карпенко, Н. Кусинська, В. Співачук, інженери В. Грідасов, В. Гурін, В. Оліфер зробили все, щоб нові станції

метро були не лише зручними в експлуатації, а й художньо довершеними.

Забудова нових житлових районів великопанельним житлом або припинилася повністю, або має неухильну тенденцію до скорочення, адже при власних інвестиціях майбутніх мешканців число охочих до панельного житла буде не збільшуватись, а зменшуватись. Тут слід згадати комплексну забудову містобудівного житлового утворення "Сихів-22" у місті Львові (1996 р., архіт. А. Ващак, В. Каменщик, Є. Мінькова, інж. Є. Цапов).

Значною подією стало зведення в Києві житлового комплексу Міністерства оборони України. Комплекс розміщено в лівобережній частині Києва у районі Московського мосту на проспекті Ватутіна, і складається він з архітектурно організованої групи з шести баштоподібних 32-поверхових житлових будинків, які споруджуються з монолітного залізобетону. Вибір місця для їх розміщення виважений і цілком обґрунтований. Житловий комплекс має прекрасний транспортний зв'язок з центром міста, його видно з нагірної частини міста і це перший композиційний акцент у лівобережній частині Києва (2001—2005, архіт. С. Бабушкін, О. Комаровський, О. Московчук, А. Бакланова, М. Суська, А. Петриченко, М. Дорошенко, Л. Піхоцька, інж. Р. Сивохін, О. Пархоменко).

Помітними явищами в містобудівному розвиткові Києва стали забудова Дніпровської набережної Оболоні (1990—2001, архіт. В. Ісак з колективом) і комплексна реконструкція площі Льва Толстого (архіт. В. Жежерін, О. Матвієнко, інж. А. Володимирський). Це, власне, одноіменна станція метро, підземний перехід із численними закладами торгівлі та громадського харчування і споруда обчислювального центру Київського метрополітену, реконструкція колишніх Караваєвих лазень під розміщення престижних офісів. У відкритому дворі офісу розміщено напрочуд виразну пластичну композицію під назвою "Повернення О. Архипенка" — так Київ нарешті вшанував видатного киянина, уславленого скульптора США Олександра Порфировича Архипенка.

Незалежній Україні притаманний підвищений інтерес до історико-архітектурної спадщини і ціла низка історичних центрів малих і середніх міст України зазнала широкомасштабних реконструктивних заходів. Це реставрація й відтворення пам'яток архітектури, а також комплексне впорядкування та озеленення території. Початок було покладено в гетьманських столицях Чигирині та Глухові. У першій гетьманській столиці Чигирині Черкаської обл. було відтворено фрагмент історичного центру з комплексом споруд адміністративного будинку початку XIX ст., здійснено відбудову бастіону П. Дорошенка, замку XVII ст., а в родовій резиденції Б. Хмельницького в с. Суботові реставровано Іллінську церкву — усипальницю гетьмана (1995, архіт. М. Дьомін, М. Андрущенко, Т. Бажанова, С. Кілессо, історик-археолог В. Полтавець). Реабілітація історико-архітектурного середовища гетьманської столиці міста Глухова Сумської обл. стала помітним явищем у культурному житті України. Глухів був столицею гетьманів Івана Скоропадського, Данила Апостола та Кирила Розумовського. Незважаючи на те що в Глухові мешкає лише 30 тис. жителів, він є одним з найвизначніших історичних міст України, в якому збереглися цінні пам'ятки містобудування і архітектури загальнонаціонального значення. Протягом 1993—1997 рр. авторський колектив уперше в Україні створив історико-архітектурний опорний

план і проект зон охорони пам'яток, розробив генеральний план міста. На високому професійному рівні проведено комплекс реставраційних робіт, реконструкцію та впорядкування історичного центру Глухова. Архітектори В. Биков, В. Вечерський, В. Грибан, Т. Каштанова, голова Глухівської міської ради М. Деркач відзначені в 1998 р. Державною премією України в галузі архітектури.

У 2000 р. здійснено комплексну реконструкцію історичного центру Полтави, реставровано будови знаменитої Круглої площі, спорудженої на початку XIX ст., фасади будинків усіх вулиць, що примикають до центру (архіт. В. Вадимов, М. Карюк, А. Чернощоков, Є. Шарай, М. Юхименко, інж. Б. Петтер, А. Кукоба). В 2001 р. аналогічні роботи проведено в Коломиї, що на Прикарпатті (автори М. Вишиванюк, Я. Микитин, В. Корчинський, І. Озарук, М. Ходан, М. Прусак, В. Романець, Л. Тимофіїв), реконструйовано центральну частину, де зосереджені переважно капітальні житлові будинки середини XIX — початку XX ст.

Київ. Реконструкція майдану Незалежності. 2001 р. Архітектори С. Бабушкін, О. Комаровський, О. Московчук, В. Рубштейн, О. Стукалов, інженери М. Марченко, І. Лебедич, скульптори А. Кущ, В. Зноба.

Новацією в розвиткові вітчизняного містобудування стало спорудження міжнародного автомобільного пункту-пропуску через західний кордон "Краковець—Корчава" (Львівська обл.). Містобудівний комплекс розміщується на кордоні України та Польщі на трансєвропейській магістралі Київ—Лісабон. Він став елементом транспортного коридору Берлін—Краків—Львів—Київ. Комплекс займає територію майже 11 га, пропускає за добу 2000 легкових і 500 вантажних машин, а також 40 автобусів. Складається з автовокзалу, боксу ретельного огляду, приміщення служби міжнародних автоперевезень (СМАП),

павільйонів транспортно-митного контролю і численних технічних споруд. Головний архітектурний об'єм — одно-, двоповерховий вокзал, що в плані має розміри 41,5 × 90,0 м і розрахований на багатофункціональне призначення. Основною рисою архітектури пункту-пропуску є ритмічна постановка різновисоких об'ємів, а в інтер'єрах — це відкриті металеві конструкції зі скляними вітражами різної форми. Чи не найперше у промисловому зодчестві зроблена спроба пошуків національної своєрідності архітектури без прямого цитування форм минулого. Автори переходу "Краковець—Корчава" архітектори О. Базюк, І. Бєлякова, І. Іванський, В. Кутна, О. Огоновський, І. Олійник, інженер-конструктор В. Куликовський в 1999 р. відзначені за цю роботу Державною премією України в галузі архітектури.

Значною і водночас повністю проваленою містобудівною роботою стала реконструкція майдану Незалежності (архіт. О. Комаровський, С. Бабушкін, Р. Кухаренко, О. Московчук, Я. Віг, В. Рубштейн, О. Стукалов, інж. М. Марченко, скульп. А. Кущ і В. Зноба) в 2001 р. у Києві, який не уберегли для нас ні Державна премія в галузі архітектури СРСР за 1982 р., ні здоровий глузд. Адже центральну площу любили кияни і саме у них треба було спитати про доцільність руйнації цього суто київського архітектурного ансамблю.

У Карпатах було споруджено величний меморіал на честь Січових стрільців (1999, архіт. В. Каменщик). Відкрито пам'ятники визначним діячам України М. Грушевському в Києві (1998, скульп. В. Чепелик, архіт. Г. Кислий); гетьманам Богдану Хмельницькому в його резиденції в с. Суботові на Черкащині (1995, скульп. Е. Кунцевич, архіт. С. Кілессо) і Петру Конашевичу-Сагайдачному в Києві на стародавньому Подолі, де він з усім Військом запорізьким вступив до Київського, Богоявленського, православного братства (2001, скульп. Е. Кунцевич, В. Швецов, Б. Крилов, О. Сидорук, архіт. М. Жариков, Р. Кухаренко, Ю. Лосицький). Пам'ятники Тарасу Шевченку споруджено в Чернігові (1996, скульп. В. Чепелик, архіт. Г. Кислий) і в Луцьку (1996, скульп. Е. Кунцевич, архіт. О. Стукалов). Не забули і про відомого отамана Чорноморського козацтва Антона Головатого — йому пам'ятник поставлено в Одесі (1999, скульп. С. Токарев, архіт. В. Глазирін). Пам'ятник герою наших днів спортсменові С. Бубці — українцю, відзначеному почесним титулом ООН "Людина сторіччя", зведено в Донецьку (1999, скульп. М. Ясиненко, архіт. В. Бучек). На площах і скверах наших міст уперше з'явилися численні камерні пам'ятники літературним героям: відомому персонажеві анекдотів Абрамовичу в Одесі, героєві творів І. Ільфа і Є. Петрова кишеньковому злодію Паніковському на вулиці Прорізній у Києві, героям водевілю і одноіменного фільму "За двома зайцями" — Проні Прокопівні Сірковій і Свириду Петровичу Голохвастову біля Андріївської церкви в Києві (1999, скульп. В. Шур, В. Свитко).

У Києві протягом 1997—1998 рр. пройшов конкурс на монумент на честь незалежності України на майдані Незалежності. Монумент було відкрито 23 серпня 2001 р. (скульп. А. Кущ, архіт. С. Бабушкін, О. Комаровський, інж. І. Лебедич).

6.8.3. Архітектура промислових споруд

На великих металургійних заводах Маріуполя, Донецька, Дніпропетровська в 1995—1999 рр. проведено реконструктивні роботи без розширення їх площ. Здійснено докорінне вдоскона-

Київ. Монетний двір по вулиці Сабурова. 1998 р. Архітектори Г. Сухобрус, В. Шубін, інженери Р. Плескач, В. Пупейко, Є. Градович, О. Пашкевич.

лення технологічних процесів. У роки незалежності з'явилися споруди, притаманні лише суверенній державі. Це передусім комплекс Монетного двору, побудований в Києві на Троєщині (архіт. Г. Сухобрус, В. Шубін, інженери-технологи Є. Градович, О. Пашкевич, інженери-конструктори Р. Плескач, В. Пупейко), який складається із власне корпусів Монетного двору і Державного сховища. Площа комплексу — 14,9 тис. $м^2$. Головним організуючим елементом велетенської архітектурної композиції є вестибюль-атріум, призначений для розподілу руху працівників від входів безпосередньо до робочих місць та створення сприятливих умов для відпочинку в обідню перерву. Наявність такого штучно створеного простору з відкритими пофарбованими в інтенсивні яскраві кольори металевими конструкціями надає атріуму певної урочистості. Цехи обладнано найсучаснішим устаткуванням, а робітникам забезпечено комфортні умови для продуктивної праці. Крім основного призначення — виготовлення грошей, Монетний двір виконує широкі представницькі функції, адже установа працює не лише на потреби України. Тут потенційний замовник національної валюти знайомиться з виробництвом, тут традиційно проводяться презентації технічних і технологічних можливостей комплексу в зв'язку з розвиненою комерційною діяльністю. При комплексі є спеціально обладнані приміщення, серед яких найбільше вражає виставка "Історія і сучасність грошового обігу".

Новим словом в естетиці промислової архітектури стало спорудження 1997 р. за останнім словом техніки і вугледобувної технології першої черги шахт "Південно-Донецька-3" в Донецьку. В об'ємно-просторовій композиції архітектурного ансамблю майстерно використано контрастне поєднання висотних вертикалей 100- і 140-метрових об'ємів копрів і порівняно низьких, видовжених горизонтальних корпусів інженерно-технічних і побутово-адміністративних служб (архіт. Є. Квартенко, А. Кириєнко, В. Авдєєв, інж. В. Гончаров, А. Баранов).

До числа сучасних промислових підприємств належить і комплекс Запорізького заводу з виробництва алюмінієвої катанки ВАТ "ЗАК", розміщений на Південному шосе (1999, авторський колектив на чолі з інж. Е. Громосом). Комплекс складається з трьох корпусів, споруджених з використанням збірного залізобетонного каркаса з навісними панелями. Тут привертає увагу введення інтенсивного кольору для акцентування окремих структурних елементів головного корпусу.

В 1991—2001 рр. в Україні найбільшого розвитку набула переробна промисловість різних галузей. І тут специфіка проявилась у тому, що перевага надається реконструкції вже існуючих підприємств. Прикладом може бути маслозавод в Яготині на Київщині (1996, архіт. М. Кочерижко), а також численні ковбасні цехи в усіх регіонах держави. До нових переробних підприємств належить найбільший в Україні комбінат "Луганськмлин" — велетенський семиповерховий корпус, де щоденно виробляється 260 тис. т борошна найвищого ґатунку (1999, архіт. В. Петренко, інж. І. Петренко). Такі борошномельні підприємства планується спорудити ще в кількох обласних центрах. У Донецьку 2001 р. став до ладу комплекс з переробки соняшникового насіння (інж. Л. Дроздов та ін.).

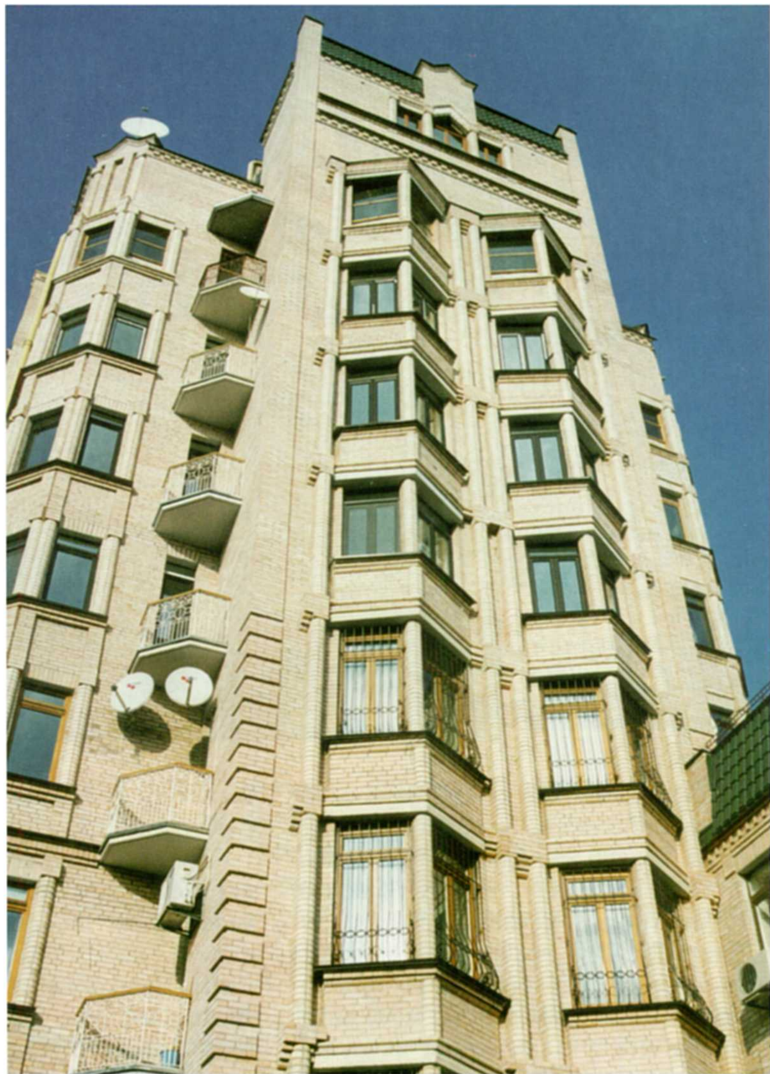
У цілому простежується тенденція до спорудження невеликих підприємств обробної та харчової промисловостей: молоко- і маслозаводів, ковбасних цехів, хлібзаводів, консервних заводів.

6.8.4. Архітектура житла

Найразючіші зміни сталися в житловому будівництві. Великопанельне будівництво в 1991—1995 рр. поступилося місцем садибним будинкам.

Споруджувалися позаміські й міські котеджі, власники яких запрошували для проектування і будівництва кваліфікованих архітекторів, котрі створили житло, що становить значну експлуатаційну і мистецьку цінність. Державну премію в галузі архітектури за 1994 р. присуджено львівському архітекторові О. Матвіїву за шість приватних житлових будинків і будинків-дач з повним набором допоміжних споруд (гараж, брама з огорожею, сарай, елементи впорядкування території — садові лави, перголи, гойдалки для дітей тощо). Вперше визнання громадськості отримало художньо осмислене будівництво здавалося б звичайних споруд, що здійснювалося власним коштом громадян із звичайнісіньких матеріалів і конструкцій. Це дерево, якісна цегла, черепиця, природне каміння, монолітний залізобетон. Усі будівельні та оздоблювальні роботи виконувались під керівництвом автора і за його робочими кресленнями.

Замовник, фундуючи будівництво свого обійстя, надалі все тісніше співпрацює з архітектором. Свідоцтвом того є Державна премія України в галузі архітектури за 2001 р., яку розділили зодчий і власник за будівництво позаміської одноповерхової садиби неподалік Конотопа Сумської обл. Це архітектор К. Кирж та підприємець В. Полив'ян.



Київ. Житловий будинок на вулиці Бульварно-Кудрявській. 2000 р. Архітектор М. Коломієць, інженер Г. Маринкова.

У містах для службовців відомих фірм споруджуються будинки з підвищеним комфортом проживання; вони, як правило, невеликі й розташовані не на центральних вулицях, мають у підвальних приміщеннях зручні гаражі з ліфтами, що є обов'язковим їхнім атрибутом. Для прикладу можна назвати 24-квартирний, чотири-п'ятиповерховий будинок фірми "Світязь" у Львові по вулиці Ніжинській № 6 (2000, архіт. С. Землякін, інж. Я. Заяць).

Один з кращих нових житлових будинків споруджено також у Києві по вулиці Бульварно-Кудрявській (архіт. М. Коломієць, інж. Г. Маринкова — Державна премія України в галузі архітектури за 2000 р.). Пластичний фасад, де красиво намальовані еркери чергуються з невеликими балкончиками, руст, ретельно викладені з цегли колонки і пояски — все це нагадує архітектуру Києва початку XX ст., але в той же час це архітектура не минулого, а майбут-

Дніпропетровськ. Житловий будинок з виставковим залом на вулиці Соборній. 1998 р. Архітектори А. Шковиря, В. Гарсія Ортега, Л. Касатонова, О. Ніколашина.

нього. На сходову клітку тут на кожному поверсі виходять всього лише дві квартири. Та, що виходить на головний фасад, має загальну площу близько 200 м^2. Центром її композиції є загальна кімната з двома еркерами, з'єднана з передпокоєм розсувною переборкою-гармошкою. На замовлення мешканців архітектор вніс у планування певні корективи, які відповідають їх смакам та уподобанням. Саме такими повинні бути стосунки автора-архітектора з тими, хто користуватиметься плодами його праці.

Крім окремих будинків, зводяться невеликі житлові комплекси, композиція яких складається з житлових об'ємів заввишки від 9 до 16 поверхів. Прикладом можуть бути житлові комплекси на вулиці Павлівській № 18 (архіт. Ю. Серьогін, Г. Главко, Я. Висько, О. Запорожець) і на Бехтеревському провулку № 14 (архіт. Ю. Серьогін, Р. Гекен, Г. Главко, інж. М. Комісаров, І. Куровський) — обидва в Києві.

До нечисленних житлових будинків, у вирішенні архітектурного образу яких майстерно використано національні форми, належить житловий п'яти—дев'ятиповерховий комплекс у Трускавці Львівської обл. на вулиці Грушевського № 10 (архіт. В. Сметана). Цікаво вирішено пластику фасадів житлових будинків на 72 квартири на вулиці Данила Галицького № 10 в Тернополі (архіт. Л. Рожук) і на 60 квартир у Заячому провулку в Полтаві (архіт. І. Гавриленко).

Сучасні житлові будинки в Україні проектуються і споруджуються на спеціально створеній нормативній базі, яка розроблена за участю доктора архітектури, проф. Ю. Репіна. В колишньому СРСР на всій його території був єдиний стандарт, що чітко регламентував всі конструкції і параметри типових інду-

Київ. Державний експортно-імпортний банк України. 2000 р. Архітектори І. Гречина, В. Зубченко, В. Рибак, І. Шпара, інженер Л. Хазрон.

стріальних житлових будинків. У наших сучасних спеціально розроблених "Державних будівельних нормах" регламентуються конструкції і санітарно-гігієнічні властивості житла, а площі всіх складових квартири не обмежуються — все залежить від грошовитості і потреб замовника.

Головною акцією в громадському житті України стало спорудження в Києві на Борщагівці, вулиця Жмеринська № 22-А, першого житлового будинку для інвалідів з вадами опорно-рухового апарату. У минулому в Радянському Союзі інвалідів наче і не існувало — всі були здорові та щасливі, й тільки в незалежній Україні на цю категорію людей врешті-решт звернули увагу. Було створено спеціальну програму "Турбота" для реальної допомоги цій категорії населення. З'ясувалося, що тільки в Києві проживає близько 10 тис. інвалідів з вадами опорно-рухового апарату. На Борщагівці було запроектовано центр реабілітації інвалідів, що складається з медичної установи і трьох чотириповерхових житлових будинків, в 1999 р. споруджено перший на 32 квартири (архіт. В. Суворов, інж. О. Кафаєв).

Колишні типові блок-секції 1-67-044 не відкинуті зовсім — вони стали підґрунтям, яке дає змогу раціонально використовувати в житловому будівництві ті чи ті індустріальні вироби — все інше архітектор проектує на основі здорового глузду.

6.8.5. Громадські споруди

Серед усього розмаїття типів громадських споруд з'явилися призабуті за часи войовничого атеїзму храми і храмові комплекси, які тішать серце і лікують душу. Водночас, попри важке економіч-

Донецьк. Будинок Донецького філіалу Укрсиббанку. 2001 р. Архітектори В. Бучек, А. Попов, інженери Л. Орлатий, Н. Давиденко.

не становище, в усіх регіонах України державою споруджено багато закладів охорони здоров'я, що лікують тіло.

Слід наголосити — зі здобуттям незалежності в Україні майже повністю припинилося спорудження наймасовіших в радянські часи дошкільних дитячих закладів — дитячих ясел-садків. Невже цей тип громадських споруд назавжди пішов у небуття, як, скажімо, будинки політосвіти? Насправді ці заклади потрібні й тепер, вони мають знову знайти місце в нашому суспільстві, тому що справу виховання малечі не можна безоглядно передавати у приватний сектор, про що свідчить практика розвинених країн.

Шкільні споруди, зведені у 80—90-х рр., продовжують інтенсивно використовуватися за призначенням, при цьому перспективні проекти шкіл майбутнього не розробляються і експериментально не досліджуються.

Як і на початку XX ст., найпоширенішою спорудою став банк. Архітектура їх немовби ілюструє багатство і непорушну фінансову стабільність. У типологічній структурі банків суттєвих новацій не простежується — центром композиції є двосвітній операційний зал, навколо якого групуються всі обслуговуючі приміщення. В декоруванні фасадів та інтер'єрів переважає класика — вона була притаманна банкам початку XX ст., але інколи тепер можна побачити рецидиви постмодернізму.

Так, у формах класики декоровано фасади обласної дирекції Акціонерно-

Київ. Державний експортно-імпортний банк України. Інтер'єр операційного залу. 2000 р.

комерційного банку соціального розвитку Укрсоцбанк в м. Хмельницькому на вулиці Соборній (1996, архіт. В. Суслов, інженери-конструктори А. Антонюк, С. Бабич, головний технолог В. Шмулєвська та ін.). У Києві на проспекті Перемоги споруджено банківський центр акціонерного Брокбізнесбанку (1996, архіт. Г. Хорхот, І. Бєлявська, В. Журавель, І. Руднєва, інж. А. Ратушний). Він привертає увагу передусім формами постмодернізму, архітектурне обличчя споруди формують глухі поверхні фасадів, що зорово наче спираються на площини скла, — прийом напрочуд цікавий. Заслуговує на увагу архітектура Державного експортно-імпортного банку України на вулиці Б. Антоновича в Києві (2000, архіт. І. Гречина, В. Зубченко, В. Рибак, І. Шпара, інж. Л. Хазрон). Найбільше запам'ятовується інтер'єр операційного залу. Шестиповерховий будинок Укрсоцбанку, на жаль, не вписався в історичний архітектурний ансамбль площі А. Міцкевича у Львові (2000, архіт. О. Базюк, О. Огановський). Натомість помітним явищем сучасної архітектури став невисокий, але напрочуд пластичний об'єм Укрсиббанку в Донецьку (2001, архіт. В. Бучек, А. Попов). Цей перелік можна продовжувати.

Серед закладів охорони здоров'я привертає увагу комплекс міської багатопрофільної лікарні на 600 ліжок і поліклініки на 1000 відвідань за зміну в Чернігові (1998, архіт. Н. Домашова і головний лікар В. Підгорняк). Медичний комплекс розміщено на в'їзді у місто з

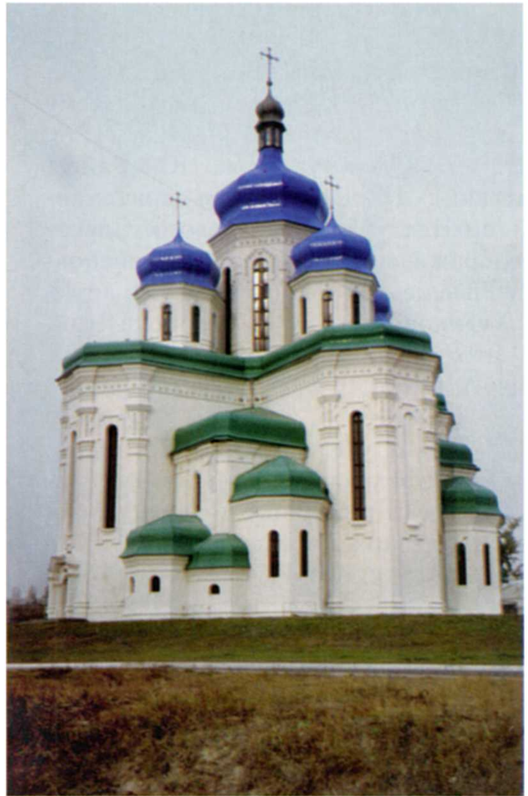
Львів. Реставрація і пристосування кам'яниці XV—XIX ст. на вулиці Руській під розміщення Акціонерно-комерційного банку "Львів" та кав'ярні. 1993 р. Архітектори Г. Новаківська, М. Чушак, інженер В. Сіверс.

боку Новгорода-Сіверського на вулиці Бєлова. Об'ємно-просторова композиція комплексу складається з двох корпусів — дев'ятиповерхового, який відповідає укрупненому масштабу оточуючої забудови, і двоповерхового, більш співмірного людині. Споруді притаманні певні кольорові акценти (поєднання силікатної та червоної цегли). Під час будівництва були збережені вікові дерева, які стали основою для впорядкування й озеленення території. В оздобленні інтер'єрів застосовано лише кольоровий орнаментальний вітраж. Комплекс лікарняних установ є прикладом того, як без полірованого граніту, цінних порід дерева і великих площин дзеркального скла можна створити значну за мистецькими якостями споруду, автори якої відзначені Державною премією України в галузі архітектури. В Деснянському та Харківському районах Києва в 2001—2005 рр.

споруджено чотири поліклініки, які вражають новизною архітектурних форм. Цікаво, що за різного об'ємно-просторового вирішення тут використано майже подібні плани (архіт. Ю. Баранов, В. Скороход, інж. І. Даниленко, І. Марлянський, М. Куранов, С. Перепечай, Т. Подстрікач, В. Стацевич).

У Трускавці, що на Львівщині, проведено реставрацію і ремонт колишньої вілли "Світязянка", побудованої в 1898 р., під розміщення приватного санаторію на 25 місць (2000, архіт. О. Петришин, О. Грищенко, інж. В. Войтків, О. Кривко та ін.). У Трускавці споруджено багато величезних каркасно-панельних будинків санаторіїв, але поява невеликих приватних закладів останнім часом набуває великої популярності. В Карпатах, неподалік від районного центру Верховина (колишнє Жаб'є) знаходиться с. Дземброня, куди все частіше навідуються туристи не лише з України. Розумний ґазда М. Іллюк збудував собі велику хату на дві половини з дивної краси різьбленим ґанком, де організував туристичний притулок-пансіон на 10—15 осіб, який ніколи не буває порожнім. Це нова для України форма прекрасного відпочинку, а в довгі літні вечори сам господар полюбляє віртуозно грати на сопілці — одним словом сервіс найвищого ґатунку, адже такої простої та смачної кухні, як в Іллюків, не знайти у жодному найфешенебельнішому ресторані світу.

В Україні збудовано понад 2700 церков. Вони споруджуються майже в кожному селі. Нас цікавлять передусім храми, зведені за проектами архітекторів-фахівців. Тут є багато як мистецьких здобутків, так і прикрих прорахунків, адже зодчий мусить знати традиції і вміло поєднувати їх з новітніми архітектурними формами. Треба визнати, що далеко не завжди архітектори можуть запропонувати виважені новації, та й



Київ. Троєщина. Троїцький собор. 1998 р. Архітектори В. та І. Гречини.

церковні ієрархи, благословляючи зодчих, не можуть належним чином сприйняти їх проекти. Чи не найкращим твором церковного зодчества став п'ятибаневий храм Святої Трійці на Троєщині у Києві (архіт. І. та В. Гречини). На перший погляд споруда цитує відомі зразки — адже в абсидах тут можна пізнати деталі від Софії Київської, в карнизах — Чернігівську Катерину, але це не пряме цитування, а художньо осмислені деталі, доповнені власноручно виконаними В. Гречиною пластичними деталями фризу, які й зробили споруду оригінальним мистецьким твором.

Одним із перших за підтримки громадськості розроблено проект церкви Іоанна Богослова для с. Моринців Зве-

нигородського району Черкаської обл. (1992, архіт. С. Кілессо).

Цікаво закомпоновано об'єми хрещатого в плані трикупольного храму Різдва Христового в Донецьку (1998, архіт. П. Відергауз, інж. Ю. Райгородський). Професіоналізм притаманний архітектурі п'ятибаневого Спасо-Преображенського собору в Кузнецовську Рівненської обл. (1991—1994, архіт. Ю. Худяков), церкві Св. Пророка Ісайї в м. Яготині Київської обл. (1992—1997, архіт. Л. Скорик); храму Святої Софії у Львові (1996—1998, архіт. Б. Черкес та ін.). У 2001 р. у Києві розпочато будівництво кафедрального собору Української греко-католицької церкви і резиденції екзарха в лівобережній зоні Русанівської протоки. Запроектований п'ятибаневий собор — чи не найперша в Україні культова споруда, де в композиції майстерно поєднані віковічні традиції української архітектури з новітніми пластичними композиційними засобами (архіт. М. Левчук, О. Клименко, Т. Ігнатенко, О. Білогуб).

До кращих споруд доби незалежності можна віднести будинок митниці в Борисполі Київської обл. (1998, архіт. М. Левчук, О. Клименко, О. Константинов). Митниця має гранично прості геометричні форми, які водночас дали авторам змогу створити винятково пластичну споруду.

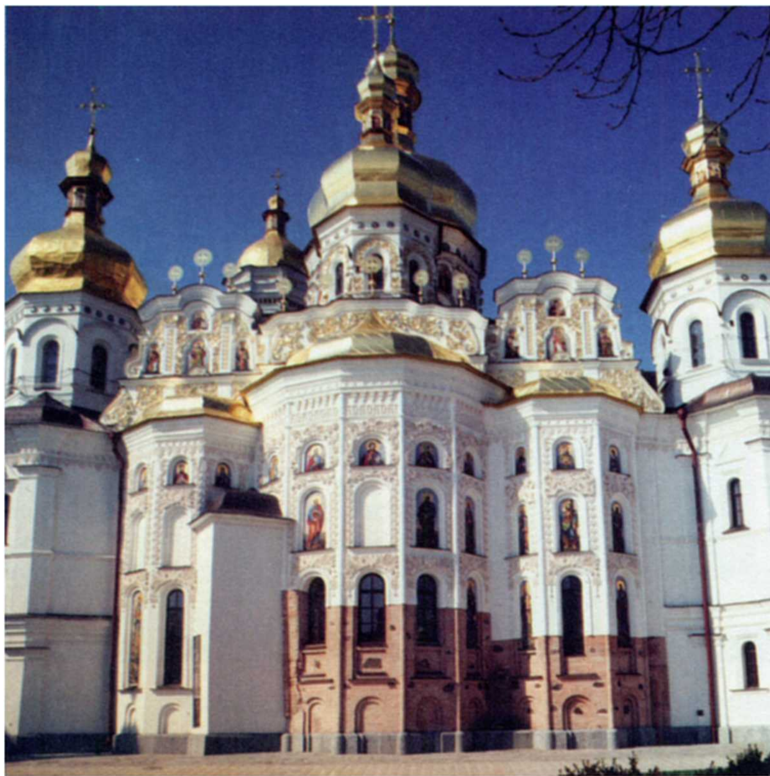
Увагу громадськості України викликав комплекс Палацу мистецтв — так називають новий виставковий зал Львівського відділення Спілки художників (архіт. В. Каменщик, інж. В. Куликовський). Він складається з 14 просторих експозиційних залів площею понад 1000 м^2, які розмістилися в чотириповерховому об'ємі. Це мистецький комплекс європейського рівня, який об'єднав колишній палац Потоцьких, Львівську картинну галерею та новий виставковий зал.

Значною культурно-освітньою спорудою загальноміського значення, зведеною в сучасних архітектурних формах, став міський Дитячий палац культури у Харкові, який розмістився у Салтовському житловому районі (1996—2001, архіт. Ю. Шкодовський, І. Жежера, В. Бобровський, інж. А. Будеркевич, М. Лелюк, А. Мішкова, М. Пригара).

До десятиріччя незалежності здійснено широкомасштабну реконструкцію залізничного вокзалу столиці. Вокзал, споруджений на початку 30-х рр. за проектом архітектора О. Вербицького, вже не міг забезпечити обслуговування пасажирів, і з тильної його сторони було споруджено новий комплекс, в результаті чого новий київський залізничний вокзал став найбільшим і найкращим в Європі (2001, архіт. С. Юнаков, М. Хряпа, Т. Малевич, І. Чорна, Г. Тимощук). Автори зуміли посадити на одну вісь і планувально об'єднати в єдиний транспортний комплекс реставрований вокзал, що репрезентує кращий зразок архітектури доби конструктивізму і пошуків українського стилю часів становлення радянської архітектури ("Північний"), і новий сучасний корпус залізничного вокзалу, який представляє архітектурну естетику сьогодення ("Південний"). До "Північного" можна під'їхати, як і раніше, від бульвару Т. Шевченка і вулиці Саксаганського, а до "Південного" — з боку вулиці Урицького і Повітрофлотського проспекту по вулиці Лукашевича. Таким чином, містобудівне значення столичного вокзального комплексу в структурі міста піднялось на новий якісний рівень. "Південний" має два підземних і чотири наземних поверхи, що освітлюються затемненими вітражами. Нижні поверхи відведено під камери схову, на верхніх розміщені квиткові каси, зали очікування, пошта, кафетерії. Просторий вестибюль прикрашає зимовий сад, тут же

Бориспіль Київської обл. Будинок митниці Київського аеропорту в Борисполі. 1998 р. Архітектори М. Левчук, О. Клименко, О. Константинов.

Харків. Дитячий палац культури. 1996—2001 рр. Архітектори Ю. Шкодовський, І. Жежера, В. Бобровський, інженери Л. Будеркевич, М. Лелюк, А. Мішкова, М. Пригара.



Київ. Відтворення Свято-Успенського собору Києво-Печерської лаври XI—XIX ст. 2001 р. Архітектори О. Граужіс, Т. Філіпова, Н. Шепітько, інженери С. Артюх, С. Йорош, М. Орленко.

розміщені ліфти та ескалатори (усього їх у вокзальному комплексі 14). У залах встановлені зручні й красиві меблі. Окрасою одного із залів є невеликий біломармуровий фонтанчик зі скульптурою. Вокзальний комплекс відповідає найвищим вимогам обслуговування пасажирів.

Звичайно, розглянувши порівняно небагато прикладів, важко виявити сталі тенденції в архітектурі громадських споруд України, однак невдовзі такі висновки підкаже дослідникам архітектурна практика.

6.8.6. Охорона і реставрація пам'яток архітектури

Головним, найвагомішим і наочним здобутком нашої незалежності стало відродження зруйнованих комуністичним режимом визначних пам'яток історії та культури, що потребували першочергового відтворення. Вже сам перелік пам'яток являє собою документ, створений на виконання Указу Президента України від 9 грудня 1995 р. № 1138/95 “Про заходи щодо відтворення видатних пам'яток історії та культури”. Список цей налічує 56 об'єктів. Тут є муровані та дерев'яні церкви, унікальний іконостас собору Мгарського монастиря, три фортеці бастіонного типу та інші історичні споруди.

Особливої уваги заслуговують пам'ятки, які уособлювали найвищі досягнення українського будівельного генія, мали значення провідних осередків духовності та культури народу і саме тому були свідомо знищені. За підрахунками фахівців, в Україні лише в XX ст. знищено понад 1000 архітектурних об'єктів, які мали значну мистецьку цін-

Київ. Відтворений Свято-Успенський собор Києво-Печерської лаври. 2002 р. Фрагмент іконостаса. Автор концепції відтворення іконостаса мистецтвознавець Н. Сліпченко.

ність. Щонайменше стосовно 700 з них збереглися фіксаційні документи.

Уже відроджено комплекс Михайлівського Золотоверхого монастиря XII—XIX ст. (у списку він під номером 1), зруйнованого у 1935—1936 рр. для спорудження тут Урядового центру УРСР і відтвореного в 1998—1999 рр. колективом фахівців під керівництвом Ю. Лосицького. Повстав з руїн Успенський собор Києво-Печерської лаври XI—XIX ст. (у списку він під номером 2), висаджений у повітря 3 листопада 1941 р. і відтворений колективом фахівців під орудою архітектора О. Граужіса 2002 р., у 950-річний ювілей всесвітньо відомого Києво-Печерського монастиря. У Севастополі (Херсонесі) вже відроджено Володимирський собор (у списку він під номером 12), побудований у 1891 р. за проектом академіка архітектури Д. Грімма, а зруйнований у 1942 р., автор проекту реставрації архітектор В. Осадчий. Відбудовується Спасо-Преображенський собор в Одесі (1808), зруйнований 1936 р. (архіт. А. Мартиненко, В. Глазирін, інж. А. Швець та ін.). Така інтенсивна реалізація програми свідчить про своєчасність її створення.

У сучасному пам'яткоохоронному процесі за останнє десятиліття використання пам'яток історії та культури набуло чітко окреслених містоформівних чинників. Містоформівна роль пам'яток може проявитися шляхом функціональної організації архітектурно-планувальних територій міста. Найактивнішу містоформівну роль відіграють ансамблі та

споруди-домінанти, що утворюють композиційну систему центрів. Містобудівна роль пам'яток підсилюється їхньою унікальною історико-архітектурною цінністю та соціально-функціональною значимістю, а також розміщенням їх у загальноміському центрі на підвищеннях рельєфу, на кордонах з відкритими просторами. Режим охоронних зон у містах з історико-архітектурною спадщиною регулює історико-архітектурний опорний план, який є складовою і невід'ємною частиною генерального плану.

У червні 2000 р. прийнято Закон України "Про охорону культурної спадщини", який регулює правові, організаційні, соціальні та економічні відносини у сфері охорони культурної спадщини країни з метою її збереження, використання об'єктів культурної спадщини в суспільному житті, захисту традиційного характеру середовища в інтересах нинішнього і прийдешніх поколінь. Юридичною новацією цього закону є запровадження поняття "історичний ареал". Історичні ареали визначаються тільки в населених місцях, занесених до затвердженого Кабінетом Міністрів України "Списку історичних населених місць України". Історичний ареал охоплює історично сформовану частину населеного місця, що зберегла історичний вигляд, первісне розпланування і характер забудови, а режим використання території історичного ареалу визначається його історичним потенціалом. Відповідальними за визначення меж і режимів використання територій є органи охорони архітектурно-історичної спадщини Держбуду України. В історичних ареалах основним видом містобудівної діяльності є реконструкція. На жаль, треба наголосити на численних негативних явищах в охороні пам'яток архітектури. Безконтрольна перебудова і надбудова пам'яток кінця XIX — початку XX ст. характерні для всіх без винятку обласних центрів, насамперед для Києва і Чернігова. В історичних центрах міст будуються висотні споруди, що спотворює історичне середовище. Протести громадськості викликало спорудження підземного двоповерхового гаража на 160 машин (архіт. С. Бабушкін) на історичній території Софійського монастиря в 40 м від Софійського собору (1037), що знаходиться під охороною ЮНЕСКО. В Одесі перед бічним фасадом одного з найкрасивіших у Європі театрів архітектором С. Смирновим побудований висотний комерційний житловий будинок. Усе це погоджується із пам'яткоохоронними органами.

Іще одна негативна тенденція в охороні національної культурної спадщини — масове спалювання пам'яток народного монументального зодчества. Хто підпалює українські дерев'яні церкви? Якщо в 60—70-х рр. цей процес організовували комуністи, борючись "з пам'ятками проклятого минулого", то на сучасному етапі це робиться, як не дивно, "святими отцями". Справа в тому, що в Україні здійснюється необмежене фінансування будівництва нових помпезних храмів, а щоб звільнити місця, треба терміново організувати нищення невеликих за розмірами народних шедеврів. Так, у 2005 р. у Київській обл. згоріли дві дерев'яні культові споруди, що знаходилися під охороною держави, — Миколаївська церква, побудована 1752 р. в с. Росаві Миронівського району (охоронний номер 934), і Миколаївська церква в с. Чайки Богуславського району (охоронний номер 921), а у 2006 р. тільки на Львівщині спалено 10 шедеврів вітчизняного народного зодчества. Крім того, з іконостасів пам'яток архітектури "колекціонерами-патріотами" для організації модних приватних музеїв української ікони вилучаються стародавні пам'ятки іконопису, які замінюються аляповатими, але

яскравими сучасними замінниками. Саме так у с. Ужку, що знаходиться біля витоку річки Уж поблизу Ужоцького перевалу в Карпатах, місцева громада продала унікальний іконостас Михайлівської дерев'яної церкви, збудованої в 1745 р. місцевими майстрами П. Черніївим та І. Цигальником, замінивши його новим.

Серед небагатьох пам'яток українського зодчества, наукову реставрацію яких було проведено, — дерев'яна Свято-Георгіївська церква (1747), автор проекту реставрації М. Говденко, і мурована церква Різдва Пресвятої Богородиці (1796), автор проекту реставрації О. Граужіс. Обидві споруди представляють добу розквіту українського бароко і знаходяться в колишній резиденції

Село Суботів Черкаської обл. Іллінська церква — усипальниця Богдана Хмельницького. Реставрація 1977 р., інтер'єр 1995 р. Архітектор С. Кілессо.

наказного гетьмана Я. Лизогуба в селищі Седневі на Чернігівщині. Роботи проводилися в 1998—2003 рр.

Коли так і надалі буде охоронятися національна народна культурна спадщина, Україна не матиме майбуття, все буде розкрадено.

Досі фактично не підлягають охороні пам'ятки радянської архітектури, автори яких були заслужено відзначені Державними преміями СРСР і УРСР у галузі архітектури, як, наприклад, спотворений реконструкцією архітектурний ансамбль майдану Незалежності (1982), київський

Палац дітей та юнацтва (1965), понівечений капітальним ремонтом харківський Держпром — шедевр вітчизняного конструктивізму 20-х рр. XX ст.

Архітектура незалежної України — це не лише інтерес до історико-архітектурної спадщини. Тут багато найрізноманітніших новацій у реконструкції центрів історичних міст і архітектурі житла, а особливо громадських споруд. Звичайно, що спорудження банків у майбутньому вже не буде домінуючим. З'являтимуться нові типи споруд, викликані до життя потребами суспільства. Громадськість очікує від архітекторів підвищення професійної майстерності й культури при забудові наших міст і сіл.

Архітектура XX ст., як архітектура взагалі, — це те, що оточує людину повсякчас: житло, громадські й промислові споруди, мости, площі й храми, рукотворні сади і парки. Все це архітектурне середовище створено зодчими переважно в XX ст. минулого тисячоліття.

Римський архітектор та інженер Вітрувій (І ст. до н. е.), автор античного трактату "Десять книг про архітектуру", так визначив тріаду її складових — корисність, міцність і краса. В різних типах споруд ці складові завжди співіснують, але в різних типах споруд вони ніби міняються місцями. Естетика могутніх мостових прогонів і вишукані пропорції храмів і палаців — це не одне й те ж саме.

Найбільш вагомий творчий доробок в архітектуру наших міст внесли українські зодчі та інженери XX ст. Технічний прогрес мав величезний вплив на формотворення зодчества і поруч зі старою як світ цеглою та вапном на арену вийшли нові конструктивні системи і будівельні матеріали: конструктивний і художній метал, бетон і залізобетон як монолітний, так і збірний, дзеркальне скло, синтетичні оздоблювальні матеріали — усього не перелічити. Архітектори творчо осмислювали нові системи інженерних конструкцій. Великопрогонні вантові конструкції, двошарнірні та тришарнірні металеві арки різних прогонів, складні просторові системи: складчасті склепіння різних типів, оболонки подвійної кривизни, висячі й тентові покриття, металеві й залізобетонні каркасні конструкції, безкаркасні повнозбірні конструкції, виготовлені із залізобетону, — прийнята і художньо осмислена конструктивна система, яка зумовлювала особливості архітектурної виразності споруд.

Кожний етап розвитку архітектури викликав до життя все нові й незнані досі типи споруд — більшість з них стали звичними і їх надалі продовжують споруджувати. Це секційні багатоповерхові житлові будинки, дошкільні дитячі споруди і школи, кінотеатри і театри, кіноконцертні й багатофункціональні спортивні зали, стадіони, виставкові зали і криті ринки, лікувально-курортні споруди. В роки незалежної України виник новий тип житлових споруд — будинок для інвалідів. У той же час вже пішли в небуття будинки-комуни "з кабінами для спання", школи-інтернати, де діти ізолювались від "буржуазного впливу сім'ї при її відмиранні", фабрики-кухні, де годували за талонами, будинки політосвіти для примусово-поглибленого вивчення науки всіх наук — марксизму-ленінізму. Звичайно, школи-інтернати для обдарованих дітей і дітей з вадами слуху, зору, опорно-рухового апарату тощо будуть і надалі існувати та вдосконалюватися.

На початку XX ст. архітектори декорували свої споруди під історичні стилі, й саме тому цей період отримав назву історизму, коли ж до художньої обробки фасадів залучалося кілька історичних стилів, то тоді вже виходила еклектична мішанина стилів. У 20-ті рр. представни-

ки нової архітектури намагалися викинути на смітник історії всі історичні стилі й шукали нових засобів архітектурної виразності інженерних конструкцій, насамперед можливостей монолітного залізобетону, і недарма цей стилістичний напрям отримав влучну назву — конструктивізм. Монолітний залізобетон дозволяв проектувати не лише прямокутні, а й криволінійні в плані споруди, що робило їх пластику більш виразною. Разом з тим у 20-ті рр. існували й інші стилістичні напрями. Це передусім пошуки національно своєрідних форм на основі стилізації елементів українського дерев'яного зодчества і архітектури доби Гетьманщини — українського бароко XVII—XVIII ст. Усі представники цього стилістичного напряму були репресовані й знищені як українські буржуазні націоналісти. Майстри старшого покоління продовжували працювати в неостилях, переважно в неокласиці.

Село Седнів Чернігівської обл. Церква Різдва Пресвятої Богородиці (1796). Реставрація 1998—2003 рр. Архітектор О. Граужіс.

На початку 30-х рр., внаслідок перебудови літературно-художніх організацій, було ліквідовано всі творчі угруповання і створено підконтрольну ідеологічним структурам ВКП(б) єдину Спілку радянських архітекторів, запропоновано єдиний творчий метод "соціалістичний реалізм", спрямований на використання лише форм і прийомів класики. Відтоді всі споруди вдягалися в класицистичні шати, і це явище притаманне всім тоталітарним режимам, які в усіх видах мистецтв спиралися тільки на імперську класику. В Україні це великі адміністративні будинки республіканського значення у формах неокласики, а у повоєнний час — це підкреслено помпезні архітектурні ансамблі з портиками, декоративними фронтонами та ін-

шими деталями, запозиченими з арсеналу класики. Саме така архітектура формує художній образ, характерний не лише для центральних площ і головних магістралей великих міст, а й для забудови порівняно невеликих населених пунктів, що виникли при електростанціях, шахтах і великих промислових підприємствах України. В історії нашої держави така обов'язкова орієнтація на класику отримала кілька доволі влучних назв — "сталінський ампір", "пролетарська класика" або "архітектура доби соціалістичного реалізму".

На зміну соціалістичному реалізму в архітектуру 50-х рр. XX ст. прийшла доба тотальної індустріалізації, типізації та примітивізму. Інший лідер держави полишив по собі вже не архітектурні ансамблі, а безрадісні житлові масиви "хрущоб". Лише три типи п'ятиповерхових житлових будинків дозволяли будувати в добу "великого десятиріччя" М. Хрущова. Про естетику житлової забудови доби "хрущоб" говорити доволі важко — її практично не існує, невдовзі вона мусила зникнути як повністю непридатна для життя людини XXI ст.

Тільки в 1965 р. дозволили будувати багатоповерхове житло і громадські споруди, які естетично збагатили архітектурне середовище міст. В епоху застою в архітектурі значно покращало великопанельне індустріальне будівництво житла в нових районах, розгорнулося спорудження унікальних громадських будівель найрізноманітнішого призначення. Україна може пишатися новими театрами, кіноконцертними і багатофункціональними спортивними залами, автовокзалами, музеями, лікувально-санаторними комплексами, палацами шкільної молоді та юнацтва — архітектура знову зайняла своє почесне місце серед інших видів мистецтв.

Архітектура незалежної України позначена диктатом інвесторів, нині вже не архітектор, а замовник керує забудовою міст. Найпоширенішою спорудою став позаміський котедж за високим парканом, поступово відроджується і багатоповерхова забудова міст. Замість знесених пам'яток архітектури і добротних прибуткових будинків доби капіталізму, в центрах історичних міст споруджуються висотні житлові монстри з квартирами в двох рівнях площею 500—800 м^2, з новими типами кімнат — гардеробні, сервіровочні, басейни і сауни. Тепер уже не держава, а майбутній власник фінансує будівництво власного житла через його довгострокове кредитування банками. Найбільш поширеною громадською установою став саме банк, а новими типами споруд, властивими саме незалежній державі, стали таможні, митниці на кордонах і комплекс київського Монетного двору. Велика увага приділяється будівництву нових храмів.

На превеликий жаль, по суті, ліквідовано донедавна найпоширеніший і потрібний тип дошкільних дитячих закладів — ясла-садки. Ще у 90-ті рр. в Україні їх було понад 2500. Унаслідок соціального розшарування і безробіття жінок майже всі дитячі ясла-садки перебудовані для розміщення в них районних адміністративних закладів і офісів. Та й шкіл побудовано лише 43, це переважно сільські школи. Сьогодні середні навчальні заклади — не лише загальноосвітні школи, а й спеціалізовані ліцеї та гімназії.

За стильовими ознаками сучасна архітектура — це здебільшого безстильові офіси зі стінами у вигляді безликих скляних вітражів у неостилі. Пошуки національно своєрідної архітектури практично відсутні. Якою ж буде архітектура України майбутнього, передбачити важко. На це питання дадуть відповідь час і потреби вже не тоталітарного, а демократичного суспільства.

БІБЛІОГРАФІЯ

Автономова Н.Б. “Живопись есть грохочущее столкновение различных миров...” // Кандинский: Альбом. — Москва, 1993.

Ажнюк Б. Мовна єдність нації: діаспора й Україна. — Київ, 1999.

Алла Горська. Червона тінь калини: Листи, спогади, статті / Упоряд. О. Зарецький, М. Маричевський. — Київ, 1996.

Антоненко-Давидович Б. Як ми говоримо. — Київ, 2007.

Антонич Б.-І. Національне мистецтво: (спроба ідеалістичної системи мистецтва) // Антонич Б.-І. Твори. — Київ, 1998.

Антонович Д. Триста років українського театру: 1619—1919 [з додатком праць Л. Старицької-Черняхівської та Я. Мамонтова] / Г.Ф. Семенюк та Л.С. Дем'янівська (ред. і передм.). — Київ, 2003.

Антонович Є.А., Захарчук-Чугай Р.В., Станкевич М.Є. Декоративно-прикладне мистецтво. — Львів, 1992.

Арендт X. Джерела тоталітаризму / Пер. з англ. В. Верлока, Д. Горчакова. — Київ, 2002.

Армстронг Д. Украинский национализм: Факты и исследования / Пер. с англ. П.В. Бехтина. — Москва, 2008.

Архипенко Олександр: Альбом. — Київ, 1989.

Архитектура Советской Украины / И.Н. Седак, В.П. Дахно, Ю.И. Писковский, В.Е. Ладный. — Москва, 1987.

Архітектурна спадщина України. — Київ, 1994—2002. — Вип. 1—5.

Асеев Ю. Стили в архитектуре Украины. — Киев, 1989.

Асеева Н.Ю. Украинское искусство и европейские художественные центры: Конец XIX — начало XX века. — Киев, 1989.

Атлас української мови: У 3 т. — Київ, 1983—2001.

Афанасьєв В.А. Товариство південноросійських художників (1890—1922) / Передм. О.О. Шовкуненка. — Київ, 1961.

Афанасьєв В.А. Українське радянське мистецтво 1960—1980-х років. — Київ, 1984.

Багатопартійна Українська держава на початку XX століття: Програмні документи перших українських політичних партій. — Київ, 1992.

Баран В.К., Даниленко В.М. Україна в умовах системної кризи (1946—1980-і рр.). — Київ, 1999.

Бевзенко С.П. Українська діалектологія. — Київ, 1980.

Безвершук Ж.О. Історія культури в термінах і назвах: Словник-довідник. — Київ, 2003.

Белецкий П. Георгий Иванович Нарбут. — Ленинград, 1985.

Бердяев Н.А. Истоки и смысл русского коммунизма. — Москва, 1990.

Бердяев Н.А. Самопознание: Опыт философской автобиографии. — Москва, 1991.

Білецький П.О. Скарби нетлінні: Українське мистецтво у світовому художньому процесі. — Київ, 1974.

Білоконь С.І. Масовий терор як засіб державного управління в СРСР (1917—1941 рр.): Джерелознавче дослідження. — Київ, 1999.

Білокур Катерина: Альбом / Вступ. сл. О. Гончара. — Київ, 1975.

Богомазов Олександр: Каталог творів / Упоряд. М.М. Колесніков; Вступ. ст. Е.О. Димшиць. — Б. м., 1991.

Бойко О.Д. Історія України. — Київ, 1999.

Бокань В.А., Польовий Л.П. Історія культури України: Навч. посібник. — 3-тє вид. — Київ, 2002.

Боньковська С.М. Ковальство на Україні (XIX — початок XX ст.). — Київ, 1991.

Бурлака В. Багатозначна оптика мистецтва 2000-х // Сучасне мистецтво України періоду Незалежності: 100 імен. — Київ, 2008.

Бутник-Сиверский Б. Украинские народные рисунки. — Москва, 1971.

Бутник-Сіверський Б.С. Український народний живопис // Українське народне мистецтво: Живопис. — Київ, 1967.

Бутник-Сіверський Б.С. Григорій Петрович Світлицький: Нарис про життя і творчість. — Київ, 1958.

Василь Стус в житті, творчості, спогадах та оцінках сучасників / О. Зінкевич, М. Француженко (упоряд. і ред.). — Балтимор; Торонто, 1987.

Василь Стус: Життєві і творчі контексти: Матеріали конференції. — Донецьк, 2008.

Васькович Г. Шкільництво в Україні: 1905—1920 рр. — Київ, 1996.

Велигоцкая Н.И., Жиздринская А.В., Коломиец Н.С. Монументально-декоративное искусство в архитектуре Украины. — Киев, 1989.

Великий Жовтень і громадянська війна на Україні: Енцикл. довідник. — Київ, 1987.

[*Великий* скульптурний салон]: Art 2009. — Київ, 2009.

Великий Українець: Матеріали з життя та діяльності М.С. Грушевського. — Київ, 1992.

Вернадский В.И. Украинский вопрос и русское общество // Дружба народов. — 1990. — № 3.

Вернадский В.И. Философские мысли натуралиста. — Москва, 1988.

Винниченко В. Відродження нації: Ч. 1—3. — Київ; Відень, 1920 (Репр. вид.: Київ, 1990).

Винниченко В. Заповіт борцям за визволення. — Київ, 1991.

Винниченко І.І. Україна 1920—1980-х: депортації, заслання, вислання. — Київ, 1994.

Винниченко І. Українці в державах колишнього СРСР: Історико-географічний нарис. — Житомир, 1992.

Виноградова З.Т. Українське радянське мистецтво 1918—1920 років. — Київ, 1964.

Владимир (Сабодан) (Блаженнейший Митрополит). Слова и речи. — Киев, 1997.

Владич Л.В. Алексей Шовкуненко: Альбом. — Москва, 1983.

Гаджиев К. Тоталитаризм как феномен XX века // Вопросы философии. — 1992. — № 2.

Гаража С. Да! Ностальгия!: Сб. ст. — Киев, 2002.

Геєць В.М., Семиноженко В.П. Інноваційні перспективи України. — Харків, 2006.

Геноцид українського народу: історична пам'ять та політико-правова оцінка / Ред. В.А. Смолій. — Київ; Нью-Йорк, 2003.

Герман М. Василий Кандинский. — Bournemouth, [2001].

Гірц К. Інтерпретація культур: Вибрані есе. — Київ, 2001.

Говдя П.І. М.К. Пимоненко: Нарис про життя і творчість. — Київ, 1957.

Говдя П.І. Українське радянське образотворче мистецтво: Нарис. — Київ, 1958.

Головащук С. Правописний словник. — Київ, 1999.

Головко Г.В. Архитектура Советской Украины. — Москва, 1973.

Головко Г.В., Ігнатов О.Н., Коломієць М.С. Архітектура України на новому етапі (1954—1964 рр.). — Київ, 1964.

Голод 1921—1923 років на Україні: Зб. документів та матеріалів. — Київ, 1993.

Голод в Україні. 1946—1947: Документи і матеріали / Упоряд. О.М. Веселова; Ред. В.А. Смолій. — Київ; Нью-Йорк, 1996.

Голодомор 1932—1933 років в Україні: Документи і матеріали / Упоряд. Р.Я. Пи-

ріг; Гол. ред. кол. В.А. Смолій. — Київ, 2007.

Голомшток И. Тоталитарное искусство. — Москва, 1994.

Голубець М. Начерк історії українського мистецтва. — Львів, 1922.

Гончар О. Чим живемо: На шляхах до українського відродження. — Київ, 1992.

Гончар О. Щоденники: У 3 т. / Упорядк., передм. В.Д. Гончар. — Київ, 2008.

Горбачов О.Д. Анатоль Петрицький: Нарис творчості. — Київ, 1971.

Горський В.С. Історія української філософії: Підручник. — Київ, 2004.

Горський В.С. Філософія в українській культурі. Методологія та історія: Філософські нариси. — Київ, 2001.

Грица С.Й. Фольклор у просторі та часі: Вибр. ст. — Тернопіль, 2000.

Грицай Е.В., Николко М.В. Украина: национальная идентичность в зеркале Другого. — Вильнюс, 2009.

Грицак Я.Й. Нарис історії України: Формування модерної української нації XIX — XX ст.: Навч. посібник. — 2-ге вид. — Київ, 2000.

Гриценко П.Ю. Мова як акумулятор культури і одна з форм її вираження // Мова і культура: Зб. наук. праць. — Київ, 1986.

Борис Грінченко і педагогічна культура України: Матеріали конф. — Суми, 1993.

Грінченко М. Історія української музики. — Київ, 1922; 2-ге вид. — Нью-Йорк, 1961.

Грушевский М. Украинцы // Формы национального движения в современных государствах. — Петербург, 1910.

Грушевський М. Ганебній пам'яті // Україна. — 1926. — Кн. 4.

Грушевський М.С. Ілюстрована історія України. — Київ, 1990.

Грушевський М. На порозі Нової України: Гадки і мрії. — Київ, 1991.

Грушевський М. Хто такі українці і чого вони хочуть. — Київ, 1991.

Губський Б. Інвестиційні процеси в глобальному середовищі. — Київ, 1998.

Гунчак Т. Україна: перша половина XX століття: Нариси політичної історії. — Київ, 1993.

Даниленко В.М., Касьянов Г.В., Кульчицький С.В. Сталінізм на Україні: 20—30-ті роки. — Київ, 1991.

Декоративно-ужиткове мистецтво: Словник: У 2 т. / Ред. Я.П. Запаско. — Київ, 2000.

Дзюба І. З криниці літ: У 3 т. — Київ, 2006—2007.

Дзюба І. Інтернаціоналізм чи русифікація? — Київ, 2005.

Дзюба І. Між культурою і політикою. — Київ, 1998.

Дзюба І. Тридцять років зі Сталіним. П'ятдесят років без Сталіна: Науково-публіцистичне дослідження. — Київ, 2003.

Дида І. Українська архітектура і природа: Роль і місце природи в українській архітектурі: Навч. посібник. — Львів, 2007.

Діалектна мова: сучасний стан і динаміка в часі: До 100-річчя професора Ф.Т. Жилка / Відп. ред. П.Ю. Гриценко. — Київ, 2008.

Діалог культури і політики: Курбасівські читання. — Київ, 2009.

Діалог цивілізацій: протиріччя глобалізації: Матеріали Другої Всесвітньої конф. — Київ, 2003.

Доброокий: Спогади про Івана Світличного / Упоряд. Л. Світлична, Н. Світлична; Гол. ред. ради В. Шевчук. — Київ, 1998.

Довженко А. К проблеме изобразительного искусства // Собрание сочинений: В 4 т. — Москва, 1969. — Т. 4.

Довженко О.О. Зачарована Десна: Кіноповість. Україна в огні: Кіноповість. Щоденник (1941—1956) / Передм. М. Жулинського; Післям., прим. Р. Корогодського. — Київ, 1995.

Довжук І.В. Історія культури України: Підручник. — Луганськ, 2009.

Долинський Л.В. Український художній фарфор. — Київ, 1963.

Донцов Д. Історія розвитку української державної ідеї. — Київ, 1991.

Донцов Д. Рік 1918, Київ. — Торонто, 1954.

Дорошенко Д. Історія України: 1917—1923. — Вінніпег, 1973. — Т. 1—2.

Дорошенко Д. Мої спомини про давнє минуле: (1901—1914 роки). — Київ, 2007.

Дорошенко Д. Мої спомини про недавнє минуле (1914—1920 роки). — Київ, 2007.

Драган М. Українська декоративна різьба. — Київ, 1970.

Драч І. Берло: Книга поезій / Передм. І.М. Дзюби. — Київ, 2007.

Драч І. Політика: Статті, доповіді, виступи, інтерв'ю. — Київ, 1997.

Дубовик — Dubovik / Г. Скляренко, О. Дубовик. — Київ, 2005.

Дубянецкі Э. Культуралогія: Энцыклапедычны даведнік. — Мінськ, 2003.

Економіка України: стратегія і політика довгострокового розвитку / В.М. Геєць, В.П. Александрова, Т.І. Артьомова та ін.; за ред. В.М. Гейця. — Київ, 2003.

Економічна еміграція з України: причини і наслідки / Упоряд. І. Винниченко. — Київ, 2003.

Економічна історія України: Підручник / Б.Д. Лановик, М.В. Лазарович, З.М. Матисякевич, Р.М. Матейко. — Київ, 2004.

Енциклопедія етнокультурознавства: Понятійно-термінологічний інструментарій, концептуальні підходи: У 2 ч. / Ред. Ю.І. Римаренко. — Київ, 2000—2001.

Енциклопедія історії України / Голова ред. кол. В.А. Смолій. — Київ, 2003—2010. — Т. 1—6 (видання продовжується).

Енциклопедія освіти / Гол. ред. В.Г. Кремень. — Київ, 2008.

Енциклопедія сучасної України / І.М. Дзюба, А.І. Жуковський, О.М. Романів (співгол. ред. ради). — Київ, 2001—2008. — Т. 1—8.

Енциклопедія українознавства: Загальна частина: У 3 т. — Київ, 1994—1995 (Репр. вид. 1949 р.).

Енциклопедія українознавства: Словникова частина: В 11 т. / Гол. ред. В. Кубійович. — Львів, 1993—2003 (Репр. вид. 1955—1984 рр.).

Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика / Упоряд. Н.М. Шумило. — Київ, 1999.

Єрмоленко С.Я. Мова і український світогляд. — Київ, 2007.

Єрмоленко С.Я. Фольклор і літературна мова. — Київ, 1987.

Єфремов С. Історія українського письменства. — Київ, 1995.

Жаборюк А.А. Український живопис останньої третини XIX — початку XX ст. — Київ; Одеса, 1990.

Животко А. Історія української преси: Навч. посібник. — Київ, 1999.

Жлуктенко Ю. Українсько-англійські міжмовні відносини: Українська мова в США і Канаді. — Київ, 1964.

Жлуктенко Ю. Українська мова на лінгвістичній карті Канади. — Київ, 1990.

Жовтобрюх М.А. До історії українського правопису // Мовознавство. — 1937. — № 11, 12.

Жук Михайло Іванович: Альбом. — Київ, 1987.

Жуков Н.К. Украинский модерн в архитектуре XX в. — Харьков, 1936.

Жулинский Н. Вірю в силу духа: Іван Франко, Леся Українка і Михайло Грушевський у боротьбі за піднесення політичної і національної свідомості української людини. — Луцьк, 1999.

Жулинський М.Г. Заявити про себе культурою: Тези трибунні, позатрибунні, а також роздуми й сповіді за парадною завісою. — Київ, 2001.

Жулинський М.Г. Нація. Культура. Література: Національно-культурні міфи та ідейно-естетичні пошуки української літератури. — Київ, 2010.

З поверненням в Україну, пане Бурлюк! / Упорядк. І.О. Горбачової. — Київ, 1998.

Загнітко А.П. Слово у душі — душа у слові. — Донецьк, 1997.

Заливаха Опанас: Альбом. — Київ, 2003.

Запаско Я.П. Нариси з історії українського декоративного мистецтва. — Львів, 1969.

Зарубіжні українці: Довідник. — Київ, 1991.

Заставний Ф.Д. Українська діаспора: розселення українців у зарубіжних країнах. — Львів, 1991.

Затенацкий Я.П. Актуальные проблемы истории украинского изобразительного ис-

кусства (XIX—XX вв.): Доклад... д-ра искусствоведения. — Киев, 1965.

Затенацкий Я.П. Николай Корнилиевич Пимоненко: Жизнь и творчество. — Киев, 1955.

Зберігаючи українську самобутність: Українська етнічність в сучасному світі / Б.В. Євтух, Є.Є. Камінський, О.О. Ковальчук, В.П. Трощинський. — Київ, 1992.

Зельська І. Українська вишивка. — Вінніпег; Торонто, 1981.

Зорівчак Р. Боліти болем слова нашого... — Львів, 2005.

Іван Кавалерідзе: життя і творчість / Н.М. Капельгородська, О.Р. Синько, Г.Я. Скляренко та ін. — Київ, 2007.

Іваничук Р., Комаринець Т., Мельник І., Середяк А. Нарис історії “Просвіти”. — Львів; Краків; Париж, 1993.

Ілюстрована історія України / В. Литвин, В. Смолій, М. Шпаковатий. — Київ, 2001.

Історія міст і сіл Української РСР: У 26 т. / Гол. ред. кол. П.Т. Тронько. — Київ, 1967—1974.

Історія народного господарства Української РСР: У 3 т. / Гол. ред. кол. І.І. Лукінов; Відп. ред. Т.І. Дерев'янкін. — Київ, 1983—1987.

Історія України: Навч. посібник / Ред. В.А. Смолій. — Київ, 1997.

Історія України: Навч. посібник / В.М. Литвин, В.М. Мордвінцев, А.Г. Слюсаренко. — Київ, 2008.

Історія України: Документи. Матеріали: Посібник / Упорядк., комент. В.Ю. Короля. — Київ, 2002.

Історія українського мистецтва: У 6 т. / Гол. ред. М.П. Бажан. — Т. 4, кн. 2. — Київ, 1970; Т. 5. — Київ, 1967; Т. 6. — Київ, 1968.

Історія українського мистецтва: У 5 т. / О. Авраменко, Л. Белічко, Д. Горбачов та ін. — Київ, 2005. — Т. 5.

Історія українського правопису XVI—XX століття: Хрестоматія / Упоряд. В.В. Німчук, В.Н. Пуряєва. — Київ, 2004.

Історія української архітектури / Ю.С. Асєєв, В.В. Вечерський, О.М. Годованюк та ін., В.І. Тимофієнко (ред.). — Київ, 2003.

Історія української еміграції: Навч. посібник / Ред. Б.Д. Лановик. — Київ, 1997.

Історія української іммігpації в Америці: Збереження культурної спадщини / Авт.-упоряд. М. Куропась. — Нью-Йорк, 1984.

Історія української культури: Зб. матеріалів і документів / Б.І. Білик, Ю.А. Горбань, Я.С Калакура та ін.; С.М. Клапчук, С.М. Остафійчук (ред.). — Київ, 2000.

Історія української культури / За ред. І. Крип'якевича. — Київ, 2002.

Історія української культури / Упоряд. М. Подворняк. — 2-ге вид., доп. — Вінніпег, 1964.

Історія української літератури XX століття: У 2 кн. / За ред. В.Г. Дончика. — Київ, 1998.

Кавалерідзе Іван: Скульптура / Н. Капельгородська, О. Синько (упоряд., передм). — Київ, 1997.

Караванський С. Секрети української мови. — 2-ге вид., розшир. — Львів, 2009.

Кара-Васильєва Т., Чегусова З. Декоративне мистецтво України XX століття: У пошуках “великого стилю”. — Київ, 2005.

Касіян В.І., Турченко Ю.Я. Українська радянська графіка. — Київ, 1957.

Касьянов Г.В. Незгодні: українська інтелігенція в русі опору 1960—80-х років. — Київ, 1995.

Касьянов Г.В. Україна. 1991—2007: Нариси новітньої історії. — Київ, 2008.

Касьянов Г.В. Українська інтелігенція на рубежі XIX—XX століть: Соціально-політичний портрет. — Київ, 1993.

Касьянов Г.В. Українська інтелігенція 1920—30-х років: Соціальний портрет та історична доля. — Київ; Едмонтон, 1992.

Катерина Білокур очима сучасників: Спогади, есеї, розвідки, матеріали з архіву художниці / Упоряд. М.Ф. Кагарлицький. — Київ, 2000.

Качкан В. Українське народознавство в іменах: У 2 ч. — Київ, 1994—1995.

Київський літопис XXI століття: освіта, наука, архітектура: Всеукраїнський зб. / Уклад. В.В. Стойков. — Київ, 2007.

Килессо С.К. Керамика в архитектуре Украины. — Киев, 1968.

Коваленко Г. Александра Экстер. — Москва, 1993.

Коваль М.В. Україна в Другій світовій війні. — Київ, 1999.

Ковтун Е.Ф. Путь Малевича // Казимир Малевич. — Ленинград; Москва; Амстердам, 1988.

Колотило Ксенія: Альбом / Авт.-упоряд. М.Г. Степан. — Київ, 1991.

Коновець О.Ф. Просвітницький рух в Україні (XIX — перша третина XX ст.). — Київ, 1992.

Кононенко В. Мова. Культура. Стиль: Зб. статей. — Київ; Івано-Франківськ, 2002.

Кононенко П., Кононенко Т. Феномен української мови: Генеза, проблеми, перспективи, історична місія. — Київ, 1999.

Конституційні акти України: 1917—1920. — Київ, 1992.

Кордон М.В., Муляр В.І. Українська та зарубіжна культура: Тематичний словник: Навч. посібник. — Житомир, 2003.

Кордуба М. Територія і населення України. — Відень, 1918.

Косів М. Воскресають лиш там, де є могили: Політична публіцистика. 1900—2006: Вибране. — Львів, 2006.

Косів М. Двоязичіє чи без'язичіє?: Публіцистичні статті та нариси. — Київ, 1998.

Костенко Л. Гуманітарна аура нації, або Дефект головного дзеркала. — Київ, 1999.

Костенко О.М. Культура і закон у протидії злу. — Київ, 2008.

Кот М. Українська вишита сорочка. — Дрогобич, 2007.

Кравчук Л.М. Маємо те, що маємо: Спогади і роздуми. — Київ, 2002.

Кримський С.Б. Під сигнатурою Софії. — Київ, 2008.

Кримський С.Б., Павленко Ю.В. Цивілізаційний розвиток людства. — Київ, 2007.

Крымский С., Парахонский Б., Мейзерский В. Эпистемология культуры: Введение в обобщенную теорию познания. — Киев, 1993.

Кубайчук В. Хронологія мовних подій в Україні: (Зовнішня історія української мови). — Київ, 2004.

Кубійович В. Нарис історії Наукового товариства ім. Шевченка (1873—1949). — Львів, 1991.

Кубійович В. [Твори]. — Т. 2: Мемуари. Роздуми. Вибрані листи. — Париж; Львів, 2000.

Культура і побут населення України / За ред. В.І. Наулка. — 2-ге вид., перероб. і доп. — Київ, 1993.

Культура України: історія і сучасність: Тези доповідей Міжнар. наук.-теорет. конф. — Харків, 1994.

Культура українського народу: Навч. посібник / В.М. Русанівський, Г.Д. Вервес, М.В. Гончаренко та ін. — Київ, 1994.

Культура української мови: Довідник / Ред. В.М. Русанівський. — Київ, 1990.

Культурне будівництво в Українській РСР: Найважливіші рішення Комуністичної партії і Радянського уряду. 1917—1960 рр.: Зб. документів.: У 2 т. — Київ, 1960—1961.

Культурология: Энциклопедия: В 2 т. / Гл. ред. С.Я. Левит. — Москва, 2007.

Кульчицька Стефанія: Альбом / Авт.-упоряд. Г. Савчук-Врочинська. — Київ, 1987.

Кульчицький С.В. Голодомор 1932—1933 рр. як геноцид: труднощі усвідомлення. — Київ, 2008.

Кульчицький С.В. Комунізм в Україні: перше десятиріччя (1919—1928). — Київ, 1996.

Кульчицький С.В. Україна між двома війнами: (1921—1939 рр.). — Київ, 1999.

Курбас Л. Березіль: Із творчої спадщини / Упоряд. М.Г. Лабінський. — Київ, 1988.

Курильцева В.В., Яворская Н.В. Искусство Советской Украины: Живопись. Скульптура. Графика: Очерки. — Москва, 1957.

Курс історії української літературної мови / За ред. І.К. Білодіда. — Т. 1. — Київ, 1958; Т. 2. — Київ, 1962.

Кучма Л.Д. Украина — не Россия. — Москва, 2004.

Лановик Б.Д., Лазарович М.В. Історія України: Навч. посібник. — Київ, 2001.

Лановик Б.Д., Матисякевич З.М., Матейко Р.М. Економічна історія України і

світу. — 8-ме вид., перероб. і доп. — Київ, 2006.

Лащук Ю.П. Народне мистецтво Полісся. — Львів, 1992.

Лащук Ю.П. Українські гончарі. — Київ, 1968.

Ленцик В. Визначні постаті української церкви: митрополит Андрей Шептицький і патріярх Йосиф Сліпий. — Львів, 2001.

Лесь Курбас: Спогади сучасників. — Київ, 1969.

Лизанчук В. Навічно кували кайдани: Факти, документи, коментарі про русифікацію в Україні. — Львів, 1995.

Липинський В. Листи до братів-хліборобів: Про ідею і організацію українського монархізму. — Нью-Йорк, 1954.

Липинський В. Повне зібрання творів, архів, студії / Під ред. Я. Пеленського. — Київ; Філадельфія, 1995. — Т. 6, кн. 1.

Лисий І.Я. Філософська і мистецька культура. — Київ, 2004.

Лисяк-Рудницький І. Між історією і політикою. — Мюнхен, 1973.

Литвин В. Історія України: Підручник. — Київ, 2006. — 728 с.

Литвин В.М. Україна: досвід та проблеми державотворення (90-ті роки XX ст.). — Київ, 2001.

Литвин В.М. Україна: хроніка поступу. 1991—2000. — Київ, 2000.

Лобановський Б.Б., Говдя П.І. Українське мистецтво другої половини XIX — початку XX ст. — Київ, 1989.

Лук'яненко Л. Не дам загинуть Україні! — Київ, 1994.

Людина і культура в умовах глобалізації: Зб. наук. статей / Гол. ред. кол. В.С. Лук'янець. — Київ, 2003.

Лятошинский Борис: Воспоминания. Письма. Материалы: В 2 ч. — Киев, 1985.

Мазепа І. Україна в огні й бурі революції. 1917—1921. — Київ, 2001.

Малаков Д.В. Архітектор Городецький: Архівні розвідки. — Київ, 1999.

Малевич та Україна / А. Барр, В. Варнінг, К. Відеман та ін. — Київ, 2006.

Малик Я., Вол Б., Чуприна В. Історія української державності. — Львів, 1995.

Марія Примаченко 100 / Б. Бутник-Сіверський, Н. Велігоцька, Д. Горбачов та ін. — Київ, 2009.

Маркаде В. Українське мистецтво XX століття і Західна Європа // Всесвіт. — 1990. — № 7.

Марченко В. Листи до матері з неволі. — Київ, 1994.

Масенко Л. Мова і суспільство: Постколоніальний вимір. — Київ, 2004.

Матвєєва Л.Л. Культурологія: Навч. посібник. — Київ, 2005.

Махно Н.И. Воспоминания. — Киев, 1992.

Машевський О.П. Основні напрямки культурної політики гетьмана Павла Скоропадського // Гетьман Павло Скоропадський та Українська Держава 1918 року: Наук. зб. — Київ, 1998.

Медведєва Л. Віктор Зарецький: Митець, рокований добою. — Київ, 2006.

Мистецтво і духовне збагачення суспільства: Зб. наук. праць / Відп. ред. О.Г. Костюк. — Київ, 1989.

Мистецтво і життя: Зб. наук. праць / Відп. ред. Ю.В. Белічко. — Київ, 1987.

Мистецтво і сучасність: Зб. наук. праць / Відп. ред. В.А. Афанасьєв. — Київ, 1980.

Мистецтво Радянської України: Живопис. Скульптура. Графіка / В. Яценко (передм. та упорядк.). — Київ, 1977.

Мистецтво України: Біографічний довідник / За ред. А.В. Кудрицького. — Київ, 1997.

Мистецтво України: Енциклопедія: У 5 т. / Відп. ред. А.В. Кудрицький. — Київ, 1995. — Т. 1.

Мистецтво України XX століття (1900—2000): Каталог / Л. Гопанчук, Д. Горбачов, І. Горбачова та ін.; Т. Лі (автор ідеї). — Київ, 1999.

Мистецтво України. 1991—2003: Альбом / В.А. Чепелик (вступ. сл.); Т.О. Придатко, З.А. Чегусова (упорядк., статті), Г.Я. Скляренко (стаття). — Київ, 2003.

Мистецтво української діаспори: Повернуті імена. / Гол. ред. О. Федорук. — Київ, 1998. — Вип. 1.

Михальчук К.П. Открытое письмо к А.Н. Пыпину...: (К истории отношений к

украинству представителей прогрессивной части русского образованного общества). — Киев, 1909.

Мірчук І. Естетика / Ред., передм. В. Шафовал. — Мюнхен, 2003.

Мірчук І. Історія української культури // Петров В., Чижевський Д., Глобенко М. Українська література; Мірчук І. Історія української культури. — Мюнхен; Львів, 1994.

Многогранный мир Кандинского / Ред. Н.Б. Автономова и др. — Москва, 1998.

Мова і духовність нації: Зб. наук. праць / Відп. ред. Т.І. Панько. — Львів, 1992.

Мова і мовознавство в духовному житті суспільства / Відп. ред. Т.В. Радзієвська. — Київ, 2008.

Мова — народ: Висловлювання про мову та її значення в житті народу / Упоряд. О.І. Тихий. — Київ, 2007.

Мова та стиль українського фольклору: Зб. наук. праць / Під ред. Ю.О. Карпенка. — Одеса, 1996.

Мова, текст, культура: Зб. наук. праць / Під ред. Н. Іванової-Георгієвської. — Одеса, 2004.

Мова у соціальному і культурному контексті: Зб. наук. праць / Гол. ред. О.І. Чередниченко. — Київ, 1997.

Мовчан П. Витоки: Книга роздумів. — Київ, 2004.

Мовчан П. Мова — явище космічне: Есе, літературно-критичні статті. — Київ, 1994.

Модзир М. Українська народна меморіальна скульптура. — Київ, 1996.

Молокін О.Г. Український модерн в архітектурі XX ст. // Архітектура Радянської України. — 1940. — № 2.

Москаленко А.А. Основні етапи розвитку української мови. — Київ, 1964.

Музеї України XIX — початку XX ст.: Зб. наук. праць / Гол. ред. кол. Г.А. Скрипник. — Київ, 2005.

Мурашко М.І. Спогади старого вчителя: [Пер. з рос.] / П. Говдя, Л. Міляєва (упорядк., примітки) — Київ, 1964.

Мурашко О.О.: Виставка творів. Київ, 1966: Каталог / Авт.-упоряд. Л. Членова. — Київ, 1966.

На щедрий вечір: Збірник на пошану Євгена Сверстюка / Упоряд. М. Коцюбинська, Р. Корогодський. — Луцьк, 2004.

Нагаєвський І. Історія української держави двадцятого століття. — Київ, 1994.

Нагороди України: Історія, факти, документи: У 3 т. / Ред. Д.В. Табачник. — Київ, 1996.

Найголовніші правила українського правопису. — Київ, 1921.

Найден О.С. Анатолій Лимарєв. — Київ, 1987.

Найден О.С. Орнамент українського народного розпису: Витоки, традиції, еволюція. — Київ, 1989.

Найден О.С. Українська народна іграшка: Історія. Семантика. Образна своєрідність. Функціональні особливості. — Київ, 1999.

Нариси з історії образотворчого мистецтва України XX ст.: У 2 кн. / Гол. ред. кол. В.Д. Сидоренко. — Київ, 2006. — Кн. 1.

Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва / Відп. ред. В.Я. Запаско. — Львів, 1969.

Нариси з історії українського мистецтва / Заг. ред. В.Г. Заболотного. — Київ, 1966.

Нариси з історії українського національного руху / Під ред. В.Г. Сарбея. — Київ, 1994.

Нариси з історії української державності (XX століття) / В.М. Бодрухин, І.В. Довжук, В.Ф. Литвиненко та ін. — Луганськ, 2001.

Нариси з історії української культури: У 3 кн. — Едмонтон, 1984.

Нариси історії архітектури Української РСР: Дожовтневий період / Гол. ред. В.Г. Заболотний. — Київ, 1957.

Нариси історії архітектури Української РСР: Радянський період / Гол. ред. Г.В. Головко. — Київ, 1962.

Нариси історії професійних спілок України / Гол. ред. О.М. Стоян. — Київ, 2002.

Нариси історії української інтелігенції: У 3 кн. / Відп. ред. Ю.О. Курносов. — Київ, 1994.

Наріжний С. Українська еміграція: Культурна праця української еміграції між

двома світовими війнами. — Прага, 1942. — Ч. 1.

Наріжний С. Українська еміграція: Культурна праця української еміграції. 1919—1939: Матеріали, зібрані С. Наріжним до частини другої / Упоряд. Л. Яковлєва та ін. — Київ, 1999.

Народжені Україною: Меморіальний альманах: У 2 т. — Київ, 2002.

Народне мистецтво. — 1997. — № 2; 1998. — № 1/2 (3/4); 1999. — № 1/2 (5/6), 3/4 (7/8); 2003. — № 1/2 (21/22); 2006. — № 1/2 (32/33); 2004. — 3/4 (27/28).

Національна академія наук України. 1918—2008: До 90-річчя від дня заснування / О.С. Онищенко, М.В. Попович, В.Л. Богданов та ін.; Б.Є. Патон (ред.). — Київ, 2008.

Національна ідея і соціальні трансформації в Україні / М.В. Попович, А.М. Єрмоленко, В.Б. Фадєєв та ін. — Київ, 2005.

Національна книга пам'яті жертв голодомору 1932—1933 років в Україні / Гол. ред. кол. В.А. Ющенко. — Київ, 2008.

Національний атлас України / Л.Г. Руденко (головн. ред.); Б.Є. Патон (гол. ред. кол.). — Київ, 2007.

Наші втрати: Матеріали до біографічного словника репресованих у 1930-х роках діячів УРСР, зібрані Юрієм Лавріненком. — Київ; Нью-Йорк, 2005.

Не відлюбив свою тривогу ранню...: Василь Стус — поет і людина: Спогади, статті, листи, поезії / Упоряд. О.Ю. Орач. — Київ, 1993.

Не відступлюся!: До 100-річчя Оксани Яківни Мешко / Упоряд. В.В. Овсієнко, О.Ф. Сергієнко. — Харків, 2005.

Нестуля О. Доля церковної старовини в Україні. 1917—1941 рр. — Київ, 1995. — Ч. 1, 2.

Никорак О. Сучасні художні тканини Українських Карпат. — Київ, 1988.

Німенко А.В. Кавалерідзе — скульптор. — Київ, 1967.

Німенко А.В. Українська скульптура другої половини XIX — початку XX століття. — Київ, 1963.

Німецько-фашистський окупаційний режим на Україні: Зб. документів і матеріалів. — Київ, 1963.

Німчук В.В. Державна мова // Українська мова: Енциклопедія. — Київ, 2007.

Німчук В.В. Проблеми українського правопису XX — початку XXI століття. — Кам'янець-Подільський, 2002.

Новиченко Л.М. Вибрані праці: У 2 т. — Київ, 1984.

Новітня історія України (1900—2000): Підручник / А.Г. Слюсаренко (кер. колективу авторів). — 2-ге вид., перероб. і доп. — Київ, 2002.

Об отмене стеснений малорусского печатного слова. — Санкт-Петербург, 1905.

Овсієнко В. Світло людей: Мемуари та публіцистика: У 2 кн. — 2-ге вид., доп. — Київ, 2005.

Овсійчук В. Олекса Новаківський. — Львів, 1998.

Огієнко І. (митрополит Іларіон). Рятування України: [Статті, есе, поетичні твори] / Упорядк., передм. М.С. Тимошика. — Київ, 2005.

Огієнко І.І. (митрополит Іларіон). Історія української літературної мови. — 2-ге вид. — Київ, 2004.

Огієнко І.І. (митрополит Іларіон). Українська культура: Коротка історія культурного життя українського народу. — Київ, 2002.

Олександр Архипенко / О. Архипенко, А. Малюца, Г. Аполлінер // Хроніка 2000. — № 77. — Київ, 2009.

Олексій Шовкуненко та його учні: Альбом / Упоряд., заг. ред. І.М. Блюміної. — Київ, 1994.

Олійник Б. У замкненому колі: Із окупаційного зошита: Поезії. — Київ, 2007.

Олійник Б. Криниці моралі і духова посуха: Статті, виступи, публіцистичні роздуми, інтерв'ю. — Київ, 1990.

Оноприєнко В.І. Історія української науки XIX—XX століть: Навч. посібник. — Київ, 1998.

Орловський Володимир. Пимоненко Микола: Альбом / Упоряд. О. Жбанкова та ін.; Ред. О. Климчук. — Хмельницький, 2004.

Останній гетьман: Ювілейний збірник пам'яті Павла Скоропадського / Відп. ред. О. Лупанов. — Київ, 1993.

Остання адреса: До 60-річчя соловецької трагедії: У 3 т. / Відп. ред. А. Зінченко. — Київ, 1997—1999.

Остання адреса: Розстріли соловецьких в'язнів з України у 1937—1938 роках: У 2 т. / Відп. ред. Ю. Шаповал. — Київ, 2003.

Павличко Д. Українська національна ідея: Статті, виступи, інтерв'ю. Документи. — Київ, 2004.

Павлуцький П. Історія українського орнаменту. — Київ, 1927.

Пам'ятники архітектури та містобудування України: Довідник Державного реєстру культурного надбання / А.П. Мандер, В.В. Вечерський (ред.). — Київ, 2000.

Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР: Иллюстрированный справочник-каталог: В 4 т. / Гл. ред. Н.Л. Жариков. — Киев, 1983—1985. — Т. 1—4.

Панько Т.І. До проблеми формування й уніфікації української мови // Мовознавство. — 1990. — № 1.

Патон Б.Е. Избранные труды. — Киев, 2008.

Патон Б.Е. Наука. Техника. Прогресс. — Москва, 1987.

Пахльовська О. Ave, Europa: Статті, доповіді, публіцистика. — Київ, 2008.

Пелагеша Н. Україна в смислових війнах постмодерну: трансформація української національної ідентичності в умовах глобалізації. — Київ, 2008.

Петров В. Українські культурні діячі УРСР 1920—1940 — жертви більшовицького терору. — Нью-Йорк, 1957.

Пилинський М.М. Мовна норма і стиль. — Київ, 1976.

Пимоненко Микола Корнилович: Альбом / Авт.-упоряд. І.В. Огієвська. — Київ, 1983.

Пиріг Р.Я. Гетьманат Павла Скоропадського: Між Німеччиною і Росією. — Київ, 2008.

Питання історії архітектури та будівельної техніки України / Ю.С. Асєєв, Ю.П. Нельговський (відп. ред.). — Київ, 1959.

Плющ П.П. Історія української літературної мови. — Київ, 1971.

Погрібний А. Поклик дужого чину: З розмов про наболіле. — Київ, 2004.

Погрібний А. Світовий мовний досвід і українські реалії. — Київ, 2003.

Політичний терор і тероризм в Україні. XIX—XX ст.: Історичні нариси / Відп. ред. В.А. Смолій. — Київ, 2002.

Полонська-Василенко Н.Д. Історія України. — Київ, 1995. — Т. 2.

Полонська-Василенко Н.Д. Українська Академія наук: Нарис історії. — Київ, 1993.

Пономарів О. Культура слова: Навч. посібник. — Київ, 2008.

Пономарів О.Д. Стилістика сучасної української мови: Підручник. — Київ, 1992.

Попова Л. Татьяна Яблонская. — Москва, 1968.

Попова Л.І., Павлов В.П. Українське радянське мистецтво 20—30-х років: Архітектура. Живопис. Графіка. Скульптура. — Київ, 1966.

Попович М.В. Нарис історії культури України. — Київ, 2001.

Попович М.В. Червоне століття. — Київ, 2005.

Портрет у творчості українських живописців: Альбом / Вступ. ст. та упорядк. В.В. Рубан. — Київ, 1979.

Посацький Б. Простір міста і міська культура (на зламі XX — XXI ст.). — Львів, 2007.

Прибєга Л.В. Охорона та реставрація об'єктів архітектурно-містобудівної спадщини України: методологічний аспект. — Київ, 2009.

Проблеми історії та культури української мови: Зб. наук. праць / Відп. ред. Н.Д. Бабич. — Чернівці, 1995.

Проблеми стильового розвитку архітектури України / Ред. В.Т. Тимофієнко. — Київ, 1997.

Проблемы теории и истории архитектуры Украины: Сб. науч. трудов / Ред. Л.В. Мазуренко. — Одесса, 1999.

Проект пам'ятника Івану Левинському / Упоряд. О. Нога. — Львів, 1997.

Проскуряков В.І. Архітектура українського театру: Простір і дія. — Львів, 2004.

Протас М.О. Українська скульптура XX століття. — Київ, 2006.

Пучков А.А. Архитектуроведение и культурология. — Киев, 2005.

Радевич-Винницький Я. Україна: від мови до нації. — Дрогобич, 1997.

Революция на Украине: По мемуарам белых. — Ленинград, 1930.

Реєнт О.П. Павло Скоропадський. — Київ, 2003.

Реєнт О.П. Україна в імперську добу (XIX — початок XX ст.). — Київ, 2003.

Реєнт О.П. Українська революція і робітництво: Соціально-політичні та економічні зміни. 1917—1920 pp. — Київ, 1996.

Репин Ю.Г. Архитектура жилища. — Киев, 2003.

Рижих Віктор: Альбом / Авт.-упоряд. О.М. Петрова. — Київ, 1986.

Рильський М.Т. Життя духовного основа: Статті і висловлювання про мову. — Київ, 2007.

Рідна мово, ти ніжний цвіт: Антологія поетичних творів про українську мову / Упоряд. В. Федоренко; Передм. С. Ніколаєнко. — Київ, 2007.

Рінко О. У пошуках страченого минулого. — Львів, 1996.

Розовик Д.Ф. Українське культурне відродження в роки національно-демократичної революції (1917—1920). — Київ, 2002.

Розстріляне відродження: Антологія. 1917—1933: Поезія — проза — драма — есей / Упоряд., передм. Ю. Лавріненко). — 2-ге вид. — Київ, 2003.

Роик В. Мелодии на полотне. — Симферополь, 2003.

Романенко Г.О., Шейко В.М. Еволюція художніх і літературних об'єднань України: історико-культурологічний вимір. — Київ, 2008.

Росовецький С.К. Український фольклор у теоретичному висвітленні. — Ч. 1: Теорія фольклору: Посібник. — Київ, 2005.

Рубан В.В. Український портретний живопис другої половини XIX — початку XX ст. — Київ, 1986.

Рубан В.В. Український радянський портретний живопис. — Київ, 1977.

Рубан-Кравченко В.В. Кричевські і українська художня культура XX століття: Василь Кричевський. — Київ, 2004.

Рубльов О.С. Західноукраїнська інтелігенція у загальнонаціональних політичних та культурних процесах. (1914—1939). — Київ, 2004.

Рубльов О.С., Реєнт О.П. Українські визвольні змагання 1917—1921 pp. — Київ, 1999.

Руденко М.Д. Найбільше диво — життя: Спогади. — Київ, 1998.

Русанівський В.М. Історія української літературної мови. — Київ, 2001.

Рябчук М. Від Малоросії до України: парадокси запізнілого націєтворення. — Київ, 2000.

Савицкая Л.Л. На пути обновления: Искусство Украины в 1890—1910-е годы. — Харьков, 2003.

Савченко В. Павло Скоропадський — останній гетьман України. — Харків, 2008.

Савченко В.А. Симон Петлюра. — Харків, 2004.

Самойлович В.П. Народна архітектура України в ілюстраціях / Упоряд. Ю.В. Самойлович. — Київ, 1999.

Сарабьянов Д.В. Стиль модерн: Истоки. История. Проблемы. — Москва, 1989.

Сарбей В.Г. Національне відродження України. — Київ, 1999.

Сверстюк Є. На святі надій: Вибране. — Київ, 1999.

Сверстюк Є. Правда полинова: Зб. виступів. — Київ, 2009.

Світ Катерини Білокур: Каталог творів ДМУНДМ / Упоряд. Н. Розсошинська, О. Федорук. — Київ, 2000.

Світличний І., Світлична Н. З живучого племені Дон Кіхотів: [Поетичні твори, літературознавчі й публіцистичні праці, виступи, заяви, листи] / Передм. М.Х. Коцюбинської; Упорядк. О.І. Неживої. — Київ, 2008.

Світогляд і духовна творчість: Зб. наук. праць / Відп. ред. К.П. Шудря, Є.І. Андрос. — Київ, 1993.

Світославський Сергій: Художній альбом / Авт.-упоряд. О. Жбанкова. — Київ, 2004.

Світославський Сергій Іванович: Альбом / Авт.-упоряд. І.В. Огієвська. — Київ, 1989.

Свого не цурайтесь: Твори українських письменників про рідну мову: Антологія / Упоряд. В. Лучук; Ред. І. Лучук. — Тернопіль, 2009.

Селівачов М.Р. Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія): Навч. посібник. — Київ, 2007.

Селівачов М.Р. Народна декоративна творчість: плідність оновлюваних традицій // Мистецтво і духовне збагачення суспільства. — Київ, 1989.

Семчишин М. Тисяча років української культури: Історичний огляд культурного процесу. — 2-ге вид. — Київ, 1993.

Серафима (ігуменя). Добрий пастир української землі. — Київ, 2003.

Сидоренко В.Д. Візуальне мистецтво: від авангардних зрушень до новітніх спрямувань. — Київ, 2008.

Сизоненко А.А. Гамбургский счет. — Киев, 2008.

Симоненко В. У твоєму імені живу: Поезії, оповідання, щоденникові записи, листи / Упоряд., післямова В.Я. Яременко; передм. О. Гончара. — Київ, 2003.

Синько О. Новаторство Архипенка. — Київ, 2001.

Синько Р. На зламах епох: І. Кавалерідзе й оточення: Есе. Спогади. Роздуми. — Київ, 2002.

Синявський О. Коротка історія "Українського правопису" // Культура українського слова. — Харків; Київ, 1931.

Синявський О. Норми української літературної мови. — Львів, 1941.

Сімович В. Праці: У 2 т. — Т. 1: Мовознавство; Т. 2: Літературознавство. — Чернівці, 2005.

Сірополко С. Історія освіти в Україні. — Київ, 2002.

Скляренко Г.Я. На берегах: Нотатки до українського мистецтва XX ст.: Зб. статей. — Київ, 2007.

Скрипник Г.А. Етнографічні музеї України: Становлення і розвиток. — Київ, 1989.

Скульптор Михайло Лисенко та його учні: [Каталог] / Авт.-упоряд. Л.О. Лисенко. — Київ, 2006.

Слабошпицький М.Ф. Українські меценати: Нариси з історії української культури. — Київ, 2001.

Словарь української мови: В 4 т. / Зібрала ред. "Киевской старины"; Упоряд. з додатком власного матеріалу Б.Д. Грінченко. — Київ, 1907—1909.

Словник української мови: [В 11 т.] / Гол. ред. кол. І.К. Білодід. — Київ, 1970—1980.

Слово і суспільство: Зб. наук. праць: У 2 ч. / Ред. О.Д. Пономарів. — Київ, 2000.

Смаль-Стоцький Р. Українська мова в Совєтській Україні: Матеріяли й завваги. — Варшава, 1936.

Сміт Е.-Д. Національна ідентичність / Пер. з англ. П. Таращук. — Київ, 1994.

Солдатенко В.Ф. Українська революція: Історичний нарис. — Київ, 1999.

Солдатенко В.Ф. Українська революція: Концепція та історіографія (1918—1920 рр.). — Київ, 1999.

Солдатенко В.Ф. У пошуках соціальної й національної гармонії: Ескізи до історії українського комунізму. — Київ, 2006.

Соцреалистический канон. — Санкт-Петербург, 2000.

Станкевич М. Українські витинанки. — Київ, 1986.

Степаненко М. Рідне українське слово. — Полтава, 2005.

Степовик Д. Михайло Паращук: Життя і творчість. — Едмонтон; Торонто, 1994.

100 років колекції Державного музею українського народного декоративного мистецтва / Ред. М.Р. Селівачов. — Київ, 2002.

125 років Наукового товариства імені Шевченка / Відп. ред. О.А. Купчинський. — Львів, 2001.

Стус Василь. Час творчості (Dichtenzeit) / В. Стус (упорядк., післямова). — Київ, 2005.

Субтельний О. Україна: історія. — Київ, 1993.

Сумцов М.Ф. Українські співці й байкарі. — Харків, 1910.

Сучасна українська літературна мова / Гол. ред. І.К. Білодід. — [Кн. 1:] Вступ. Фонетика. — Київ, 1969; [Кн. 2:] Морфологія. — Київ, 1969; [Кн. 3:] Синтаксис. — Ки-

ів, 1972; [Кн. 4:] Лексика і фразеологія. — Київ, 1973; [Кн. 5:] Стилістика. — Київ, 1973.

Сучасна українська літературна мова: Підручник / Ред. О.Д. Пономарів. — 2-ге вид., переробл. — Київ, 2001.

Сучасна цивілізація: гуманітарний аспект: Зб. наук. праць / Відп. ред. І. Курас. — Київ, 2004.

Сучасне мистецтво України періоду Незалежності: 100 імен / Відбір робіт і критики Т. Лі. — Київ, 2008.

Табачник Д.В., Попов Г.Д., Пилипенко Т.І. Національні меншини: етнокультурний вимір. — Київ, 2007.

Танюк Л. Парастас: Іван Світличний. Алла Горська. Володимир Глухий. Мар'ян Крушельницький. — Київ, 1998.

Тараненко О.О. Сучасні тенденції до перегляду нормативних засад української літературної мови і явище пуризму // Мовознавство. — 2005. — № 3/4.

Творчий доробок Юрія Шевельова і сучасні гуманітарні науки / Ред. Ю. Безхутрий. — Харків, 1999.

Теорія та історія архітектури: Зб. наук. праць / Гол. ред. кол. М. Дьомін. — Київ, 1995.

Тимофієнко В.І. Енциклопедія архітектурної спадщини України: Тематичний словник багатотомного видання. — Київ, 1995.

Тисяча років української суспільно-політичної думки: [Документи і матеріали]: У 9 т. / Гол. ред. кол. Т. Гунчак. — Київ, 2001. — Т. 6—9.

Тичина П. Золотий гомін: Вибр. твори / Вступ. ст., упорядк. і прим. С.А. Гальченка. — Київ, 2008.

Тичина П. Квітни, мово наша рідна. — Київ, 1971.

Ткач Л. Українська мова на Буковині в кінці XIX — на початку XX ст. — Чернівці, 2000—2007. — Ч. 1, 2.

Ткаченко В., Реєнт О. Україна: На межі цивілізацій. — Київ, 1995.

Ткаченко О. Мова і національна ментальність: Спроба сучасного синтезу. — Київ, 2006.

Товбич В.В., Сисойлов М.В. Архітектура: мистецтво та наука. — Т. 1: Становлення та розвиток процесів і явищ архітектури. — Київ, 2007.

Традиції та новаторство у містобудуванні України: Зб. наук. праць / В. Тимофієнко, А. Пучков (ред.). — Київ, 2002.

Традиційні мотиви в українській вишивці і тканинах. — Нью-Йорк, 1977.

Тронько П.Т. Згадаймо всіх поіменно... — Київ, 2001.

Тронько П.Т., Войналович В.А. Увічнена історія України: [Нарис історії монументальної пропаганди]. — Київ, 1992.

Трощинський В.П. Міжвоєнна українська еміграція як історичне і соціально-політичне явище. — Київ, 1994.

Трощинський В.П., Шевченко А.А. Українці в світі. — Київ, 1999.

Турченко Ф.Г. Микола Міхновський: Життя і слово. — Київ, 2006.

Турченко Ю.Я. Київська рисувальна школа. — Київ, 1956.

Турченко Ю.Я. М.І. Мурашко. — Київ, 1956.

Турченко Ю.Я. Український естамп. — Київ, 1964.

Т. Шевченко і українська національна культура: Матеріали міжнародного симпозіуму. — Львів, 1990.

Україна = Ukraine: [Альбом] / Гол. ред. ради В.А. Смолій; В.В. Томазов, О.В. Ясь, А.Л. Прибєга (упоряд.). — Київ, 2007.

Україна: Архітектура міст і сіл / В.П. Бібіков, А.В. Добровольський (відп. ред.). — Київ, 1959.

Україна — Білорусь: політичні, економічні та культурні аспекти взаємин / Ред. А. Кругляшов. — Чернівці, 2007.

Україна в 2005—2009 рр.: Стратегічні оцінки суспільно-політичного та соціально-економічного розвитку / Заг. ред. Ю.Г. Рубана. — Київ, 2009.

Україна в полум'ї війни: 1941—1945 / Гол. ред. кол. П.П. Панченко. — Київ, 2005.

Україна в сузір'ї космічних держав світу / Б.Є. Патон, І.Б. Вавілова, О.О. Негода, Я.С. Яцків. — Київ, 2001.

Україна в сучасному геополітичному просторі: теоретичний і прикладний аспекти / Ф.М. Рудич та ін. — Київ, 2002.

Україна: XX століття: У 2 кн. / В.М. Литвин, В.А. Смолій, М.І. Шпаковатий. — Київ, 2002.

Україна і Росія в історичній ретроспективі: Нариси: У 3 т. / Відп. ред. В.А. Смолій. — Київ, 2004.

Україна на межі тисячоліть: етнос, нація, культура: Доповіді та повідомлення / Відп. ред. Г.А. Скрипник. — Київ, 2000. — Кн. 1, 2.

Україна: Політична історія: XX — початок XXI століття / Гол. ред. кол. В.А. Смолій, Ю.А. Левенець. — Київ, 2007.

Україна: Поступ історії / В.М. Литвин, В.А. Смолій, М.І. Шпаковатий. — Київ, 2003.

Україна у Другій світовій війні: уроки історії та сучасність: Матеріали Міжнародної наук. конференції / Відп. ред. М.В. Коваль. — Київ, 1995.

Україна: Утвердження незалежної держави (1991—2001) / Відп. ред. В.М. Литвин. — Київ, 2001.

Українська державність у XX столітті: Історико-політологічний аналіз. — Київ, 1996.

Українська діаспора. — Київ; Чикаго, 1992—1997. — Вип. 1—10.

Українська ідея: Історичний нарис / В.Ф. Солдатенко, В.П. Крижанівський, Ю.А. Левенець та ін. — Київ, 1995.

Українська ідея: Постаті на тлі революції: [Нариси] / Кер. авт. кол. В.Ф. Солдатенко. — Київ, 1994.

Українська культура / За ред. Д. Антоновича; упоряд. С. Ульяновська. — Київ, 1993.

Українська культура в європейському контексті / Ред. Ю.П. Богуцький. — Київ, 2007.

Українська культура: Історія і сучасність: Навч. посібник / За ред. С.О. Черепанової. — Львів, 1994.

Українська культура в контексті світових глобалізаційних процесів: Зб. наук. праць / Гол. ред. Г.А. Скрипник. — Київ, 2005.

Українська література в загальнослов'янському і світовому контексті: У 5 т. / Гол. ред. Г.Д. Вервес. — Київ, 1987—1994.

Українська літературна енциклопедія. — Київ, 1988—1995. — Т. 1—3.

Українська мова: Енциклопедія / Гол. ред. кол. В.М. Русанівський, О.О. Тараненко. — 3-тє вид. зі змінами і доп. — Київ, 2007.

Українська мова у XX сторіччі: історія лінгвоциду: Документи і матеріали / Упоряд. Л. Масенко. — 2-ге вид., доп. — Київ, 2006.

Українська народність: Нариси соціально-економічної і етнополітичної історії / В.Й. Борисенко, В.Ф. Горленко, О.І. Гуржій та ін. — Київ, 1990.

Українська соборність: ідея, досвід, проблеми: До 80-річчя Акту злуки 22 січня 1919 р.: Зб. наук. праць / Ред. І.Ф. Курас. — Київ, 1999.

Українська суспільно-політична думка в 20 столітті: Документи і матеріали: У 2 т. / Т. Гунчак, Р. Сольчаник (упоряд.) — Б.м., 1983.

Українська та зарубіжна культура: Навч. посібник / Ред. М.М. Закович. — 3-тє вид., випр. і доп. — Київ, 2002.

Українська та зарубіжна культура: Підручник / В.Т. Жежерун, В.Г. Рибалка (заг. ред.). — Харків, 2003.

Українська художня культура: Навч. посібник / Ред. І.Ф. Ляшенко. — Київ, 1996.

Українське гончарство: Національний культурологічний щорічник. — Опішне, 1993—1999. — Вип. 1—4.

Українське мистецтво у міжнародних зв'язках: Дожовтневий період / Відп. ред. В.А. Афанасьєв. — Київ, 1983.

Українське мистецтво та архітектура кінця XIX — початку XX ст. / П.О. Білецький, Д.О. Горбачов, Е.О. Димшиць та ін. — Київ, 2000.

Українське народне малярство XIII — XX століть: Альбом / Авт.-упоряд. В.І. Свенціцька, В.П. Откович. — Київ, 1991.

Українське народне мистецтво: Альбом. — [Вип. 1]: Тканини та вишивки / Кер. авт. кол. Г.С. Колос. — Київ, 1960.

Українське народне мистецтво: Альбом. — [Вип. 2]: Вбрання та вишивки / Заг. ред. К.Т. Гуслистий. — Київ, 1961.

Українське народне мистецтво: Альбом. — [Вип. 3]: Різьблення та художній метал / Кер. авт. кол. П.Г. Юрченко. — Київ, 1962.

Українське народне мистецтво: Альбом. — [Вип. 4]: Живопис / Передм., кер. кол. упоряд. Б.С. Бутник-Сіверський. — Київ, 1967.

Українське народне мистецтво: Альбом. — [Вип. 5]: Кераміка і скло / Упоряд. Ю.П. Лащук. — Київ, 1974.

Українське радянське образотворче мистецтво та архітектура: Альбом / Авт.-упоряд. Ю. Белічко, С. Кілессо. — Київ, 1987.

Український авангард 1910—1930 років: Альбом / Авт.-упоряд. Д.О. Горбачов. — Київ, 1996.

Український живопис: Сто вибраних творів: Альбом / Авт.-упоряд. Ю.В. Белічко. — Київ, 1989.

Український живопис XIX — початку XX ст. з колекції НХМУ: Альбом / Упоряд. та вступ. ст. О. Жбанкової. — Хмельницький; Київ, 2005.

Український живопис XX — початку XXI ст. з колекції НХМУ: Альбом / Вступні ст. О. Федорука, І. Возіянової. — Хмельницький; Київ, 2006.

Український модернізм / Д. Боулт, Д. Горбачов, М. Мудрак та ін. — Чикаго; Нью-Йорк, 2006.

Український правопис. — Харків, 1928.

Український правопис. — Харків, 1933.

Український правопис. — Київ, 2007.

Український правопис: проєкт / Українська національна комісія з питань правопису; відп. ред. В.М. Русанівський. — Київ, 2003.

Український правопис: так і ні: Обговорення нової редакції "Українського правопису" / Відп. ред. О.О. Тараненко. — Київ, 1997.

Український правопис і наукова термінологія: Історія, концепції та реалії сьогодення / Відп. ред. О. Купчинський. — Львів, 1997.

Український фонд культури. 1987 — 1997: Десять років подвижництва / Гол. ред. Б.І. Олійник. — Київ, 1997.

Українські авангардисти як теоретики і публіцисти / Упоряд. Д. Горбачов, О. Папета, С. Папета. — Київ, 2005.

Українські вишивки / Авт.-упоряд. М. Куценко. — Мельбурн, 1977.

Українські мовознавці та письменники-мовотворці: Довідник / П.П. Кононенко, А.Ю. Пономаренко (кер. проекту). — Київ, 2008.

Українсько-австрійські культурні взаємини другої половини XIX — початку XX століття / Гол. ред. О. Федорук. — Київ; Чернівці, 1999.

Українсько-польські культурні відносини XIX—XX століття / Гол. ред. О. Федорук. — Київ, 2003.

Українці: Історико-етнографічна монографія: У 2 т. / Гол. ред. кол. М.Т. Рильський. — Київ, 1959. — Т. 1.

Українці: Історико-етнографічна монографія: У 2 кн. / Ред. А. Пономарьов. — Опішне, 1999.

Уряди України у XX столітті / Відп. ред. В.М. Литвин. — Київ, 2001.

Федорук О.К. Джерела культурних взаємин: Україна в творчості польських художників другої половини XIX — початку XX ст. — Київ, 1976.

Федорук О. Андрій Чебикін — крила щедрої душі. — Київ, 2004.

Федорук О. Василь Хмелюк. — Київ, 1996.

Федорук О. Знак перетину: Вибрані мистецтвознавчі статті: У 3 кн. — Кн. 1. — Київ, 2006; Кн. 2. — Київ, 2007.

Феномен української культури: методологічні засади осмислення / Відп. ред. В. Шинкарук, Є. Бистрицький. — Київ, 1996.

Философия и культура: Сб. науч. трудов / Отв. ред. П.И. Гнатенко. — Днепропетровск, 1997.

Философия культуры: Становление и развитие: Уч. пособие / Ред. М.С. Каган. — Санкт-Петербург, 1998.

Філарет (Патріарх). Проповіді. — Київ, 1999—2007. — Т. 1—7.

Філософські проблеми науки та культури: Зб. наук. праць. / Ред. І. Білецький. — Харків, 2003. — Ч. 1, 2.

Філософські проблеми науки, освіти та культури доби постмодерну: Зб. наук. праць / Ред. І. Цехмістро. — Харків, 2003.

Формування і розвиток української літературної мови: [Матеріали дискусії] // Мовознавство. — 1985. — № 6.

Франків Р. Особливості розвитку української архітектури пострадянського періоду (1991—2001 рр.): Автореф. дис. ... канд. архітектури. — Львів, 2005.

Хвостенко-Хвостов Олександр: Сценограф, живописець, графік / Упоряд. Д.О. Горбачов. — Київ, 1987.

Хома Параска: Альбом / Авт.-упоряд. В. Качан. — Київ, 1983.

Хоменко В.Я. Українська і світова культура: Підручник. — Київ, 2002.

Христюк П. Замітки і матеріали до історії української революції. 1917—1920 рр.: У 4 т. — Прага, 1921—1922.

Хрущов Н.С. Воспоминания. — Москва, 1997.

Художня культура: Актуальні проблеми / Ред. Н. Корнієнко. — Київ, 2004—2006. — Вип. 1—3.

Цивілізаційна історія України: Нариси / М.Є. Горєлов, О.П. Моця, О.О. Рафальський. — Київ, 2006.

Цивілізаційні виміри моральності: зміна парадигм / В.А. Малахов, Є.І. Мулярчук, В.Д. Жулай, М.Ю. Савельєва. — Київ, 2007.

Чегусова З.А. Декоративне мистецтво України кінця XX століття: 200 імен: Альбом-каталог. — Київ, 2002.

Чепелик В.В. О рационалистических тенденциях в архитектуре начала XX в. // Строительство и архитектура. — 1976. — № 7.

Чепелик В.В. Український архітектурний модерн / Упоряд. З.В. Мойсеєнко-Чепелик. — Київ, 2000.

Чепелик Володимир: Скульптура / М. Маричевський (гол. ред.); В. Харченко та ін. (фото), О. Федорук (вступ. ст.). — Київ, 2002.

Червоних сонць протуберанці: До 100-річчя Катерини Білокур / К. Білокур, Н. Велігоцька, Д. Горбачов та ін. — Київ, 2001.

Чижевський Д.І. Філософські твори: У 4 т. — Т. 2: Між інтелектом і культурою: дослідження з історії української філософії. — Київ, 2005.

Чикаленко Є.Х. Щоденник. 1919—1920 / Ред. В. Верстюк, М. Антонович. — Київ; Нью-Йорк, 2005.

Членова Л.Г. Олександр Мурашко: Сторінки життя і творчості / Передм. Л. Міляєвої. — Київ, 2004.

Чорновіл В. Твори: В 10 т. / Гол. ред. кол. А. Пашко. — Т. 1—5. — Київ, 2002—2007.

[Чорновіл В.]. Я нічого у Вас не прошу: Лист В. Чорновола до секретаря ЦК КПУ П.Ю. Шелеста. — Торонто, 1968.

Шаповал М. Велика революція і українська визвольна програма. — Прага, 1928.

Шаповал Ю. Доля як історія: [Історико-наукові публіцистичні нариси]. — Київ, 2006.

Шевельов Ю. Вибрані праці: У 2 кн. — Кн. 1: Мовознавство / Упоряд. Л. Масенко. — Київ, 2008; Кн. 2: Літературознавство / Упоряд. І. Дзюба. — Київ, 2009.

Шевельов Ю. З історії незакінченої війни: [Вибрані есе і розвідки] / Упоряд. О. Забужко, Л. Масенко. — Київ, 2009.

[Шевельов] Шерех Юрій. Нарис сучасної української літературної мови. — Мюнхен, 1951.

Шевельов Ю. Українська мова в першій половині двадцятого століття (1900—1941): Стан і статус. — Чернівці, 1998.

Шевнюк О.Л. Культурологія: Навч. посібник. — Київ, 2007.

Шевнюк О.Л. Українська та зарубіжна культура: Навч. посібник. — Київ, 2002.

Шевченко Є. Українська народна тканина. — Київ, 1999.

Шевченківські лауреати: Енциклопедичний довідник / Вст. слова І.М. Дзюби, Р.М. Лубківського. — 2-ге вид., змін. і доп. — Київ, 2007.

Шедеври українського живопису / Вступ. ст. та упоряд. Д. Горбачова. — Київ, 2008.

Шейко В. Історія української культури. — Харків, 2001.

Шейко В.М. Культура. Цивілізація. Глобалізація (кінець XIX — початок XXI ст.): В 2 кн. — Харків, 2001.

Шейко В.М., Гаврюшенко О.А., Кравченко О.В. Історія світової культури: Навч. посібник / Наук. ред. В.М. Шейко. — Київ, 2006.

Шейко В.М., Тишевська Л.Г. Історія української художньої культури: Підручник. — Харків, 2003.

Шелест Петро: "Справжній суд історії ще попереду": Спогади, щоденники, документи, матеріали / Упоряд. В.К. Баран та ін.; Ред. Ю.І. Шаповал. — Київ, 2003.

Шендеровський В. Нехай не гасне світ науки. — 3-тє вид. — Київ, 2009. — Т. 1, 2.

Шлемкевич М. Загублена українська людина. — Київ, 1992.

Шмагало Р. Мистецька освіта в Україні середини XIX — середини XX ст. — Львів, 2005.

Шовкуненко Олексій Олексійович. Глущенко Микола Петрович: Каталог виставки. — Київ, 2005.

Шпаков А.П. Олександр Олександрович Мурашко. — Київ, 1959.

Шудря Є. Подвижниці народного мистецтва: Біобібліографічні нариси. Зошити 1, 2 / Ред. М.Р. Селівачов. — Київ, 2003—2005.

Шудря К.П. Художнє завбачення майбутнього. — Київ, 2005.

Шумицький М. Український архітектурний стиль. — Київ, 1914.

Щербак В. Сучасна українська майоліка. — Київ, 1974.

Щербак Ю. Україна: Виклик і вибір: Перспективи України в глобалізованому світі XXI століття. — Київ, 2002.

Щербаківський В. Архітектура у різних народів і на Україні. — Львів, 1910.

Юхим Михайлів: Матеріали міжнародної конференції / Упоряд. В. Роженко; Ред. О. Федорук. — Київ, 1997.

Юхновський І. Вибрані праці: Економіка. — Львів, 2005.

Ющенко В.А. До нації: Вибрані промови / Упоряд. Д. Лубківський; Наук. ред. Ю. Рубан; Передм. М. Жулинського. — Київ, 2010.

Ющук І.П. Мова наша українська: Статті, виступи, роздуми. — Київ, 2001.

Яворская Н. Академия художеств и художественное образование на Украине. — Киев, 1956.

Якутович Сергій: Незавершений проект: [Альбом]. — Київ, 2008.

Янукович В.Ф. Як Україні жити далі: Статті, виступи, роздуми. — Київ, 2008.

Ясиевич В.Е. Архитектура Украины на рубеже XIX — XX веков. — Киев, 1988.

Яців Р. Українське мистецтво XX століття: Ідеї, явища, персоналії: Зб. статей. — Львів, 2006.

A Laboratory of transpersonal history: Ukraine and recent Ukrainian historiography / Ed. by G. Kasianow and P. Ther. — Budapest; New York, 2009.

Alexander Archipenko: Vision and Continuity: [Exhibition] / J. Leshko (curator). — New York, 2005.

Art of the Soviets: Painting, Sculpture and Architecture in One-Party State, 1917—1992 / Ed. M. Bown, B. Taylor. — Manchester and New York, 1993.

Choulgine A. L'Ukraine contre Moscou (1917). — Paris, 1935.

Die Ukraine in Europa: Aktuelle Lage, Hintergrunde und Perspektiven / J. Besters-Dilger (Hrsg.). — Böhlen, 2003.

Dmytryshyn B. Moscow and the Ukraine: 1918—1953. — New York, 1956.

Encyclopedia of Ukraine: / Ed. by W. Kubiyovych. — Toronto; Buffalo; London, 1985. — Vol. 1, 2.

Hornykiewicz T. Ereignisse in der Ukraine 1914—1922, deren Bedeutung und historische Hintergründe. — Philadelphia, 1966.

Komunizm: Ideologia, system, ludzie / T. Szarota (red.). — Warszawa, 2001.

La Renaissanse nationale en Ukraine de 1917 aux années 1930: Actes du Colloque. — Paris; Munchen; Edmonton, 1986.

Lewytzkyj B. Die Sowjetische Natiolitätenpolitik nach Stalins Tod (1953—1970). — München, 1970.

Manning C. Ukraine under the Soviets. — New York, 1953.

Marcadé J.C. Malévich. — Paris, 1990.

Messer Thomas M. Wassily Kandinsky. — München, 1976.

Morality and Reality: The Life and Times of Andrej Sheptyts'kyj / Ed. by P.R. Magochi. — Edmonton, 1989.

Moscow's Russification of Ukraine: Papers and Articles. — New York, 1987.

Mudrak M. The new Generation and Modernism in the Ukraine. — Michigan, 1986.

Nakov A., Kolesnikov M. Alexandre Bogomazov. — Toulouse, 1991.

Peasat Art in Russia. — London, 1912.

Pidhainy O.S. The Formation of the Ukrainian Republic / Preface by M. Mladenovic. — Toronto; New York, 1966.

Procyk A. Russian Nationalism and Ukraine: The nationality policy of the Volunteer Army during the Civil War. — Edmonton; Toronto, 1995.

Rudnyckyj S. Ukraine: Land und Volk. — Wien, 1916.

Snyder T. The Reconstruction of Nations: Poland, Ukraine, Lithuania, Belarus, 1569—1999. — New Haven; London, 2003.

Sprache und Literatur der Ukraine zwischen Ost und West / J. Besters-Dilger (Hrsg.). — Bern, 2000.

Stryjek T. Ukraińska idea narodowa okresu międzywojennego. — Wroclaw, 2000.

Subtelny O. Ukrainians in North America. — Toronto, 1991.

Terry M. The Affirmative Action Empire: Nations and Nationalism in the Soviet Union, 1923—1939 (Wilder House Series in Politics, History, and Culture). — Cornell University Press, 2001.

The Ukrainian revolution: Documents, 1919—1921 / T. Hunczak (ed.). — New York, 1984.

Ukraina między językiem a kulturą / B. Zinkiewicz-Tomanek, A. Fałowski (red.). — Kraków, 2003.

Ukraine after Shelest / B. Krawchenko (ed.). — Edmonton, 1983.

Ukrainische Künstler in Deutschland: Album / G. Prokoptschuk (bearb.). — München, 1960.

Ukrainische und Russische Sprache: Wissenschaftliche Beiträge / E. Ogonowskyj, A. Kolessa, S. v. Smal-Stockyj und Th. Gartner. — Wien, 1914.

Ukrainische Volkskunst: Keramik, Glas, Holz, Metall, Volksmalerei, Weberei, Stickerei, Teppiche / Einleitung von L. Dantschenko; Aus dem Russische Übertragung von T. Zapalina. — Leningrad, 1982.

Vasily Dmitrievich Ermilov / I. Hutton, S. Bodine, L. Nussberg. — New York, 1990.

Welcome to Ukraine. — 2007. — N 1, 3.

Wolfe B.D. Communist Totalitarism: Keys to the Soviet System. — Boston, 1961.

Yuzyk P. Ukrainian Canadians: Their Place and Role in Canadian Life. — Toronto, 1967.

СПИСОК СКОРОЧЕНЬ

ЗНТШ — Записки Наукового товариства імені Шевченка
ІМФЕ — Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського
ІР НБУВ — Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В.І. Вернадського
КДХІ — Київський державний художній інститут
МОСХ — Московський союз художників
НДІМ — Науково-дослідний інститут мовознавства
НМУНДМ — Національний музей українського народного декоративного мистецтва
НТШ — Наукове товариство імені Шевченка
НСМНМ — Національна спілка майстрів народного мистецтва України
ОДОА — Одеський державний обласний архів
РДІА — Російський державний історичний архів, Санкт-Петербург
УІЖ — Український історичний журнал
ЦНДІП — Центральний науково-дослідний інститут проектування
ЦГАЛИ — Центральный государственный архив литературы и искусств, Москва

ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК

Абаджян Г. 242
Абакулов О. 715
Абрамович І. 759
Абросимов П. 702, 704
Авдєєв В. 796
Авдієвський А. 227
Авербах А. 784
Аверинцев 432
Агафонов О. 223, 226, 443
Адамцевич Є. 330, 331
Адельгейм Є. 198
Адлер В. 9
Азгур З. 715
Айвазовський І. 368
Айзеншток І. 143, 154
Акімова Л. 789
Алабян К. 680, 709
Александр, король Югославії 184
Александров Г. 196
Александров І. 664
Александров О. 762
Александрова-Говденко М. 733
Алексєєв М. 359
Алферов І. 757
Алчевська Х. 10, 41, 81
Алчевський І. 47, 62
Аль А. 663, 674
Альошин П. 66, 68, 646—648, 659, 660, 663, 667—669, 682, 694, 734, 735
Альтман Н. 463
Амбіцький М. 622
Амбіцький Ю. 622
Амосов Д. 663
Амосов Є. 772
Ангеліна П. 494
Анджієвський Г. 591
Андієвська Е. 240
Андреєв В., скульптор 513
Андреєв В., архітектор 663
Андреєв І. 745
Андреєв Л. 63, 90
Андреєв П. 644, 646
Андрейченко Л. 784
Андріанова-Перетц В. 154
Андрієвський С. 664
Андрієнко М. 486
Андрієнко-Нечитайло М. 11, 14, 358, 390, 486
Андріяшко В. 596
Андріяшко Д. 596
Андропов 220
Андрусів П. 14
Андрухович Ю. 239, 507
Андрущенко М. 786, 792
Андрущук М. 503
Анісімова Т. 243
Анісфельд Б. 463
Аніщенко А. 769
Анненський І. 447
Аносова О. 512
Антипенко І. 731
Антоненко-Давидович Б. 134, 207, 280, 281
Антонич Б.-І. 152
Антонов В. 757
Антонов О. 215, 219
Антонович В. 53
Антонович Д. 9, 14, 32, 114, 120, 156, 240
Антонович К. 15
Антонюк А. 223, 801
Ануфрієв О. 502
Аполлінер Г. (Костровицький А.) 11, 416, 443
Апостол Данило 792
Аппоні, граф 262
Арендт М. 28
Арендт Х. 14
Ариванюк І. 621
Арістотель 429
Аронець В. 604
Аронець-Бегар Г. 557
Артем (Сергєєв Ф.) 510
Артинов Г. 640, 653
Артинов М. 650, 652
Артюх С. 806
Артюхов В. 712
Архипенко О. 11, 14, 15, 57, 70, 79, 82, 83, 85, 95, 137, 157, 209, 240, 358, 359, 379, 408, 416, 418—424, 426—428, 431, 433, 439, 443, 454, 487, 517, 525, 792
Асєєв М. 74
Асєєв Ю. 736
Афанасьєва Л. 728
Афзаметдінова С. 774
Ахшарумов Д. 61

Бабак М. 473, 506
Бабак О. 223, 226, 241, 481, 504
Бабак Т. 241, 624

Бабель І. 184
Бабенко Н. 593, 594
Бабич С. 801
Бабишкін О. 211
Бабій І. 359
Бабій О. 151
Бабійчук С. 611
Бабушкін С. 792—794, 808
Багалій Д. 50, 52, 53, 111, 117, 120, 143, 390
Багалік Ю. 525
Багенський І. 646, 659, 668
Багенський О. 639, 670
Багряний І. 200, 240, 285
Бадзьо Ю. 222
Бажай В. 483, 486, 503, 504
Бажан М. 15, 135, 137, 193, 206, 208, 210—212, 218, 225, 281, 285, 286, 460
Бажанова Т. 792
Базак М. 596
Базарник І. 758
Базек І. 157
Базилевський В. 239
Базилєв С. 503
Базюк О. 794, 801
Байда-Суховій Д. 65
Бакланов В. 738
Бакланова А. 792
Бакшеєв В. 475
Балавенський Ф. 69, 82, 514, 644
Балагурак І. 616
Балей В. 242
Балей С. 155
Балицький В. 164
Бандера С. 191, 193
Барабаш Л. 761
Барабаш Р. 694
Бараболя М. 153
Баранов А. 796
Баранов Ю. 803
Баранович Л. 358
Баранов-Россіне В. 11, 57, 93, 392, 463, 509
Барановський П. 733, 734
Барановський Х. 99
Барбюс А. 184
Барвінський В. 59, 61, 151
Барвінський О. 53
Баришников В. 503
Барка В. 200, 240, 285
Барлах Е. 420, 525
Барський П. 43
Бартеньєв В. 784
Барту Л. 184
Бархін Г. 712
Басанець В. 16, 223, 502
Басенко В. 768
Басков П. 666
Батай В. 223
Баталов Д. 731
Батюк С. 561
Баумштейн Е. 759
Бахматов А. 784
Бахтов В. 223, 241
Бацуца Я. 606
Бача Ю. 212
Бачинський З. 158
Бачинський М. 31
Бачинський Ю. 33
Бевз П. 504
Бевзенко С. 279
Бедзір П. 16
Беднарський Б. 746, 769
Беднарчук В. 64
Бежар М. 243
Безклубенко С. 253
Безпалків О. 495
Безпальча Л. 561
Безродний П. 784
Безсонов С. 736
Бекетов О. 69, 641, 644, 646, 659, 662, 689
Беклемішев В. 81
Белелюбський М. 638
Бельський І. 15
Бенкендорф А. 251
Бенуа Л. 644
Бенуа О. 376, 408
Бер В. 213
Бергсон А. 441
Бердник О. 222, 225
Бердслей 383
Бердяєв М. 51
Бердяєв С. 51
Березовська М. 582
Березовська П. 582
Березовський М. 522, 523
Беретті В. 734, 735
Беретті О. 649
Беринда П. 279
Берія Л. 193, 197, 198, 201—203
Беркос М. 362
Бернардацці О. 68, 644, 645, 648
Бернацький М. 615
Бернгард Р. 649
Берут Б. 204
Беспалий В. 697
Бєлий А. 412
Бєлопольський Я. 714, 776
Бєлостоцький А. 726
Бєльський Е. 503
Бєлявська І. 801
Бєляєва Т. 771
Бєлякова І. 794
Б'єрнсен Б. 90
Бібик В. 224, 227, 242
Биков В. 793
Биков Е. 774
Билінкін Ф. 28
Бинч В. 622
Бирчак В. 10
Біднов В. 120, 156
Бідняк М. 241
Бідула В. 623
Бізюков О. 404, 412, 417
Бійма О. 251
Білаш О. 224
Білецький Л. 120, 156
Білецький М. 603
Білецький О. 143
Білецький П. 392, 394
Білик І. 225, 601
Білик М. 510
Білик О. 341
Білик-Пошивайло А. 601
Білібін І. 11, 383, 417
Білогруд А. 657
Білогуб О. 804
Білодід І. 280
Білозерський Б. 707, 713
Білокінь Н. 347, 405, 493, 550—552
Білоконь Ю. 789

Білокур К. 358, 406, 407, 445, 484, 485, 491, 492, 583
Білостоцький А. 517
Білоус О. 559, 562
Більський Е. 744, 748
Біляшівський М. 39, 48, 53, 58, 143, 390, 529, 532
Бірульов Ю. 11
Біскупська А. 762
Бічуя Н. 225
Благодатний Г. 704, 749
Близнець В. 208
Блінов О. 242
Блок О. 412, 448
Блосюк В. 786
Блох Л. 510—512
Блудов А. 507
Бобинський В. 151, 152
Бобрицький В. 463
Бобровник А. 764, 772
Бобровський В. 804, 805
Бобрусов М. 648, 655, 656
Бович І. 594
Бовкун В. 24, 450, 504
Богаєвський К. 70, 72, 465
Богдан Д. 579
Богданівський В. 786
Богданов І. 726
Богданов О. 125
Богданович М. 90
Боголюбов М. 142
Богомазов О. 11, 27, 57, 73—75, 240, 358, 374, 375, 408, 436, 438, 440—443, 454, 457, 463, 475, 573
Богомолець О. 142, 181
Богомолов В. 666, 676, 688
Богорад Д. 681
Богуславська К. 358, 446
Бодлер Ш. 466
Боднар І. 495
Боднарук І. 766
Бодуен де Куртене С. 416
Боєчко Р. 615
Божий М. 495
Божко К. 619
Бойків В. 777
Бойко І. 693
Бойко Ю. 240
Бойко Я. 750
Бойцов П. 67, 643
Бойчук Б. 229, 240
Бойчук М. 9, 11, 12, 65, 72, 100, 102, 120, 122, 135, 155, 208, 240, 358, 382, 395, 404, 408, 412—420, 436, 467, 475, 487
Бойчук С. 623
Бойчук Т. 72, 102, 404, 412, 417
Боканьов В. 778
Бокотей А. 483, 495, 608
Бокшай Й. 15, 465, 487, 488
Болсунова В. 570—573
Боляк Г. 622
Бондаренко А. 768
Бондаренко В. 731
Бондарчук А. 754
Боннар П. 11, 500
Бонч-Бруєвич В. 50
Борачок С. 14
Бордуляк Т. 26, 94, 151
Борєв Ю. 214
Борис Пахомій, отець 524
Борисенко В. 760
Борисенко Н. 584
Борисов О. 503
Борисов-Мусатов 375, 387, 408
Борисовська Н. 791
Борисоглібська Г. 63
Боровський Д. 495, 508
Бородай В. 480, 495, 512, 517, 519, 757, 760, 775, 777
Бородай Г. 446
Бородай О. 223, 226, 625
Бородай Ю. 627
Бородін Г. 731
Бортнянський Д. 224, 522, 523
Борщак І. 155
Боттічеллі 438
Бочкарьов Г. 228
Бояркевич П. 598
Брадтман Е. 635, 640, 641, 643, 653
Брайчевський М. 230
Брак Б. 772
Брак Ж. 11, 362, 377, 431, 443, 458, 493
Бранкузі К. (Бринкуші, Бринкуш) 420, 518
Братков С. 462, 504, 508
Брежнєв Л. 219, 220
Бриж Т. 210
Бринкуші див. Бранкузі К.
Бришгінська Н. 763
Бродський І. 463, 475
Бродський Л. 639
Бронштейн І. 754
Бронштейн О. 723, 726
Брошкевич Я. 535
Брунек І. 636, 639
Бруні Л. 475
Бугаєць П. 707
Будеркевич А. 804, 805
Буєвський Б. 224, 227
Бузук П. 276
Буковецький Є. 9, 11
Буковський С. 251
Булах Д. 688
Булаховський Л. 143, 276, 279
Булгаков С. 51
Бульдін К. 512
Бумба М. 618
Бунін І. 47
Бурачек М. 9, 71, 72, 100, 102, 120, 377, 380, 383, 439
Бурачинська Л. 579
Бурдель 509, 519
Буревій К. 154
Бурлака В. 504
Бурлюк В. 439, 443, 509
Бурлюк Д. 11, 71—74, 95, 115, 358, 379, 404, 408—411, 439, 460
Буров А. 214, 666
Буряк Б. 503
Буряк М. 484, 495, 556
Бурячок І. 63, 78
Бутко О. 601
Бутович М. 9, 11, 12, 15, 467, 486, 487
Бухарін М. 163, 177

Буценко А. 731
Буцманюк Ю. 15
Бучек В. 794, 800, 801
Бучма А. 122, 137, 685
Бушен В. 537

Вавилов М. 198
Вавилов С. 198
Вавіровський М. 721
Вагнер О. 653
Вадимов В. 793
Вайнгорт А. 734, 760
Вайнер І. 771, 773
Вайнштейн М. 443, 495
Вайнштейн С. 714, 749, 750, 755
Вайсберг М. 461
Ваксман М. 653
Вакуленчук Г. 37
Валевський С. 766
Валієв А. 525
Вальц Е. 687
Ван Гог 383, 456, 475, 493, 497, 500
Ван де Вельде А. 653
Ванджурак О. 613
Ванслов В. 214
Варецька В. 456
Вартиванов Л. 223
Вархол Й. 212
Вархол Н. 212
Варшавська М. 770
Василащук А. 589
Василевич Ю. 242
Василенко М. 53, 106, 114, 117, 140, 143, 144
Васильєв В. 748, 757
Васильєва В. 561
Васильєва К. 446
Васильківський С. 69—72, 78, 359, 362—365, 368, 378, 500
Василько В. 63
Васильченко В. 732
Васильченко С. 86
Васнецов В. 359, 376
Васьковський Е. 750
Васютін В. 121
Ватто А. 457
Ватутін М. 714
Вахнянин А. 59
Вацек О. 242
Ващак А. 792
Вебер М. 237
Вегман Г. 718, 721
Ведель А. 224
Ведьорников Б. 768, 769
Великодна О. 574, 575
Величкін О. 720
Величко В. 641
Веліканов О. 721
Венгринович Т. 212
Вербицький Г. 547
Вербицький О. 639, 641, 644, 645, 653, 659, 669, 676, 707
Верговський С. 750, 787
Вердзула З. 669
Верді Дж. 242
Вересай О. 330
Вериківський М. 122, 136
Верлен П. 90, 395, 466
Верменич В. 224
Верна П. 617, 621
Вернадський В. 51, 52, 106, 117, 120, 139, 142, 255
Вернадський Ю. 158
Верховенський П. 178
Верховинець В. 63
Верхратський І. 265
Верьовка Г. 136, 574
Веснін В. 664, 678, 683, 778
Веснін О. 678
Вессер Е. 529
Вечерський В. 786, 793
Винниченко В. 9, 14, 32, 38, 63, 77, 83—87, 90, 97—99, 106, 107, 113, 116, 120, 131, 134, 144, 155, 163, 178, 228
Виноград М. 688
Виноградський В. 620
Висько Я. 798
Вихованець І. 279
Вишеславський Г. 459
Вишиванюк М. 793
Вишинський А. 164, 176, 177
Вишневський О. 243
Вишня Остап 122, 228, 329
Віг Я. 779, 794
Вігдергауз П. 757, 763, 764, 804
Війтович П. 81
Віксельберг Ф. 687
Вільде І. 207, 285
Вільшак В. 774
Вінайкін В. 510, 517
Вінграновський М. 17, 208—210, 224
Віндельбанд В. 51
Віраг Ю. 465
Вірста Т. 15
Вітвицький Л. 713
Вітін А. 694
Вітковська Л. 556
Вітрик О. 516, 517
Владек Л. 640, 642, 645, 653
Владимирський-Буданов М. 52, 60
Влайко К. 592
Вламінк М. 11
Власенко П. 493, 521, 554
Власов О. 504, 707—711, 718, 722
Власюк Д. 156
Власюк Р. 559
Внукова Р. 761
Воблий К. 53, 120, 143
Вовк А. 300
Вовк В. 212, 240, 561
Вовк Х. 8, 53
Вовк Ю. 14
Вовненко Т. 684
Вовченко В. 167
Водзицька Н. 466
Вознесенський М. 197
Возний А. 731
Возняк М. 141, 143
Войтків В. 803
Войцехів Л. 16
Волвач П. 239
Волик В. 767
Волинець Л. 579
Волкобой Т. 689, 691
Волков 443
Волобуєв Є. 495, 625
Воловик А. 759
Володимирський А. 792
Волокидін П. 463, 475

Волошин А. 46, 388
Волощук К. 604
Волчик А. 716, 739
Волькензон О. 512
Ворвулєв М. 211
Воробйов Г. 784
Воробйов М. 224
Воробйова-Бобровник Л. 772
Воробкевич С. 581
Вороний Г. 49
Вороний М. 10, 57, 83, 89, 120, 207
Вороняк В. 624
Врангель Ф. 109, 110
Врона І. 436
Вронський М. 719, 738
Врубель М. 70, 359, 375, 383, 443, 466, 484, 706, 736
Врубель Т. 673
Вульф Б. 244
Вучетич Є. 480, 714, 715, 776

Габорак М. 613
Гавриленко Г. 416, 428, 495, 500, 502
Гавриленко І. 798
Гаврилець Г. 242
Гаврилко М. 82
Гаврилко О. 761
Гаврилова Г. 573
Гаврилюк О. 152
Гагарін Ю. 327
Гагаріна Є. 717
Гадзінський В. 154
Гагенмейстер В. 595
Гай Г. 66, 69, 655, 656
Гай С. 503
Гайворонський М. 309, 312
Гайдамака А. 231
Гайдамака Д. 62
Гайдеггер М. 7, 237, 301, 405, 406, 429, 430, 505
Гаккебуш В. 211
Гакслі О. 184
Галагурич Ш. 326
Галан Я. 152
Галансков 220
Галас М. 602, 604
Галас О. 604
Галиця М. 327
Галушко М. 495, 601
Гальперсон С. 644
Гамзе Є. 674
Гамсун К. 90, 441
Ганжа О. 495
Ганущак М. 594
Ганцов В. 269, 270
Гарапак І. 487
Гарбуз В. 611, 619
Гарлицька Н. 582
Гароді Р. 204
Гарсія Ортега В. 798
Гасюк О. 581—583
Гауді А. 226, 634
Гауптман Г. 90
Гвізд М. 212
Гвоздик К. 417
Ге М. 70, 359
Гебус-Баранецька С. 466, 467
Гегель 429, 441
Гейєрманс Г. 63
Гейзенберг В. 406
Гейко М. 226, 490, 495, 504
Гекен Р. 798
Гельман М. 514, 520, 521
Гельман О. 228
Гельман Р. 517
Геник-Березовська З. 212
Генке Н. (Генке-Меллер) 80, 358, 445, 446
Гешвенд Ф. 28
Герасим'юк В. 239
Герасимов С. 475
Герасимович Г. 582
Геркен-Русова Н. 14
Гермайзе О. 143
Герман А. 561
Геродот 410
Гершман І. 762
Гета С. 503
Гец Л. 212, 487
Гєльфрейх В. 710
Гжицький В. 207
Гільман Г. 769
Гіляров О. 51
Гінзбург Л. 640
Гінзбург М. 712
Гінзбург О. 220
Гінзбург О.М., архітектор 69, 639, 653, 654, 656
Гітлер 183—185, 206, 632, 733
Главко Г. 798
Гладкий А. 503
Гладкий М. 275
Гладков В. 243
Глазирін В. 794, 807
Глез А. 441
Глейзер М. 508
Глієр Р. 59
Глушко В. 199, 283
Глушков В. 228
Глущенко М. 14, 155, 241, 359, 426, 475, 486, 495
Глущенко П. 561
Глюк Г. 15, 487
Гнатюк В. 44, 53, 143, 213, 320
Гнатюк Д. 211
Гнилицький О. 223, 503, 506
Гнідий Ф. 601
Гніздовський Я. 15, 240, 241, 358, 433, 487
Гобдич М. 243
Говард Е. 659, 660
Говденко Г. 733
Говденко М. 787, 809
Гоген П. 416, 456
Гоголь М. 50, 61, 63, 65, 78, 81, 389, 399, 466, 732
Годзяцький В. 210
Годлер 416
Годованюк О. 733, 787
Гойя 457
Голембовська С. 607
Голобородько В. 224, 225
Головін В. 781
Головко А. 122, 134
Головко Д. 601
Головченко Г. 777, 778
Головченко П. 662
Голодик М. 226
Голозубов В. 495

Голозубов С. 437
Голосій О. 474, 503, 506
Голоскевич Г. 266, 269, 270, 300
Голубець М. 152
Голубкіна Г. 514
Гольдентріхт С. 214
Гольфер С. 774
Гольц Г. 666, 682, 709
Гоменюк І. 495
Гоменюк С. 484, 495, 549
Гоменюк Ф. 499
Гоменюк Я. 484, 549
Гоменюк-Мельник С. 445
Гомоляка І. 746
Гомулко В. 204
Гонсоровський Ф. 645
Гонтарів В. 474, 498, 503
Гончар А. 517
Гончар І. 208, 209, 536, 598, 600
Гончар Н. 239
Гончар О. 15, 27, 207, 220, 225, 229, 285
Гончар П. 469
Гончаров В. 761, 796
Гончарова Н. 375, 404, 431, 443
Гончарук А. 688
Гопанков В. 774
Гопкало В. 718, 749, 765, 775, 777
Горбаль М. 222
Горбань Є. 517
Горбачевський І. 49, 156
Горбачов Д. 561
Горбачов М. 226, 286
Горбоносов В. 713
Горголевський З. 68
Гордєєв І. 790
Гордина Л. 576
Гординський С. 12, 15, 152, 155, 240, 467, 487
Гординський Я. 239
Гордова Т. 554
Горинь Б. 219
Горинь М. 219, 221
Горовий І. 517
Городецький В. 66, 67, 69, 81, 635, 643, 647—649, 653, 654, 748
Городовенко Н. 136
Горохов А. 641, 646, 653
Горпищенко П. 715
Горська А. 16, 208, 209, 223, 562, 767
Горький М. 90, 480, 481
Горяйнов О. 638
Горяйнов Ю. 638
Гостиняк С. 212
Гоц У. 565
Грабар 376
Грабар І. 475, 733
Грабович Г. 229, 240
Грабович О. 579
Грабовська Г. 576
Грабовський Е. 15
Грабовський Л. 210
Граве Д. 49, 142
Градович Є. 795
Гранаткін Г. 769
Грановський В. 158
Граньє Т. 660
Граужіс Г. 710
Граужіс Л. 733
Граужіс О. 806, 807, 809, 811
Гребень Ф. 326
Греков Б. 463
Гренджа-Донський В. 153
Грепиняк М. 613, 614
Гресь В. 251
Гречаник В. 517
Гречаник І. 525
Гречанівська Н. 576
Гречанова Г. 561
Гречина В. 747, 754, 755, 765, 775, 777, 803
Гречина І. 799, 801, 803
Гречина М. 697, 747, 769, 772
Гречуха М. 203
Грибан В. 793
Григор В. 714
Григор'єв І. 420, 421, 495
Григор'єв М. 109
Григор'єв С.В. 689, 702, 705
Григор'єв С.О 426, 490
Григор'єв С.Т. 135
Григор'єва Г. 223, 226, 495
Григоренко Г. 86
Григоренко Грицько 26, 86
Григорів М. 224
Григоріїв А. 156
Григоров В. 209, 428, 495, 502, 503
Григорович Д. 28
Григорович-Барський І. 147
Гриднєва Ю. 584
Грималюк І. 613
Грингоф Е. 750
Гриневичева К. 151
Гринів І. 766
Гринько Г. 121
Гриня Г. 594
Грипич Г. 601
Грица С. 325
Грицак Я. 25
Гриценко О. 253
Грицик П. 456
Грицюк В. 240, 525
Грицюк М. 495, 510, 517—519
Гришкова О. 746, 747
Гришкун Г. 658
Грищенко О. 11, 14, 75, 155, 240, 358, 464, 465, 486, 487, 803
Гріг Е. 243
Грідасов В. 791
Грільпарцер Ф. 63
Грімм Д. 649, 807
Грін Г. 229
Грінченко Б. 32, 39, 47, 48, 53, 63, 83, 85, 86, 260, 269
Грінченко М. 143, 269
Громосом Е. 796
Грос Г. 487
Грудзинська О. 746
Грундиг Г. 487
Грунський М. 143, 266
Грушевська К. 330
Грушевська Т. 582
Грушевський М. 9, 32, 33, 42, 44, 52, 53, 94, 96, 97, 100, 104, 113, 120, 142—

144, 155, 167, 188, 260, 261, 265
Грушевський О. 53, 260
Грушка Г. 26, 46, 158
Губа В. 210
Губаренко В. 227, 242
Губов М. 744, 745
Гудзенко Е. 16, 435
Гудзь В. 759
Гудим-Левкович Ю. 529, 569, 570
Гудченко З. 787
Гуз В. 615, 616
Гуйда М. 494, 495
Гулик І. 594
Гуляєв Ю. 211
Гумбольдт В. 281
Гумбург Ю. 716
Гуменна Д. 200, 240
Гуменюк Ф. 16, 223, 358, 449, 503, 508
Гумецька Л. 279
Гундертвассер Ф. 546
Гундобін М. 688
Гупало Р.-Е. 780, 782
Гуренков О. 755, 765
Гурін В.А. 791
Гурін В.І. 241, 476, 495
Гуро 377
Гур'янов О. 714
Гусєв І. 504
Гусєва О. 745, 746
Гуссерль Е. 213, 237
Гутман М. 747
Гуцало Є. 17, 208, 225, 285
Гуцалюк Л. 15, 240

Ґалаган 650

Дабагян І. 785
Давиденко Н. 800
Давидова Н. 80, 358, 398, 445, 529, 533, 569
Даденков В. 220
Даміловський М. 659
Даниленко І. 803
Данилів-Флінта І. 584
Даніель Ю. 220
Д'Аннунціо Г. 90
Данте 500
Данченко О. 495
Данькевич Б. 214
Данькевич К. 199
Дараган А. 512
Дараган Ю. 15, 156
Дворецький І. 228
Дворников Т. 11
Де Амічіс 90
Девдюк В. 615
Девдюк М. 615
Деволан Ф. 636
Девятловська Б. 757
Дей О. 325, 338
Дейнека В. 714
Дейнеко О. 475
Дейчак В. 693
Декерменджи М. 517
Делоне С. 445
Дельфтський В. 380
Деляур Г. 732
Демешко І. 757
Демуцький П. 61
Демцю М. 503
Демюр Ю. 739
Дем'ян Л. 153
Денисенко В. 210, 211
Денисенко Г. 605
Денисенко М. 605
Денисов В. 495
Денисова Н. 452, 495
Денисюк А. 503
Дені М. 11, 377
Денікін А. 109, 118
Дерегус М. 495, 731
Дерегус-Лоренс Н. 514, 517
Дерен 377, 414, 417, 420, 456, 493
Дереш Л. 239
Деркач М. 793
Дерябін П. 713
Десняк-Василенко В. 132
Джадд Д. 504
Джанашія К. 745
Джером К. Джером 90
Джойс Дж. 184, 501
Джотто 416
Джуранюк Й. 594
Дзбановський Б. 723, 726
Дзендзелівський Й. 279
Дзержинський Ф. 677
Дзиндра М. 487
Дзюба І. 17, 219, 221, 230, 281
Дзядик Н. 733
Дивнич Ю. 200
Дичко Л. 224, 242
Діатян Е. 761
Діденко М. 770
Ділінко І. 326
Дімаров А. 225
Діндо Ж. 514
Дітрих І. 647
Длябога П. 244
Дмитерко Л. 209
Дмитренко Г. 645
Дмитренко М. 15
Дмитренко Ю. 644, 645
Дмитрієв Л. 745, 749, 769
Дмитрієв О. 68, 659, 660, 666, 667, 671, 672, 678, 736
Дмитрієвська Л. 712
Дніпрова Чайка 38
Дніпровський І. 95
Дністрянський С. 156, 240
Добрецов В. 688
Добровольський А. 709—711, 718, 719, 722, 747, 749, 756
Довбенчук М. 615
Довгаль О. 385
Довгаль П. 616, 619
Довгалюк І. 785
Довгань Б. 495, 517
Довгань О. 135
Довгошия В. 445, 554
Довженко Г. 714
Довженко І. 517
Довженко Л. 241, 596
Довженко О. 15, 122, 135, 137, 179, 192, 193, 206, 207, 714
Доленго М. 135, 456
Доліщинський П. 663, 674
Дольницька М. 487
Дольфус 184
Доманицький В. 43, 44, 156
Домашова Н. 801
Домницький В. 757
Домонтович В. 200

Донген К. ван 11
Донець А. 789
Донцов Д. 33, 152, 186
Дончик А. 251
Доріченко О. 347
Дорогожилова Е. 791
Дорошенко В. 33
Дорошенко Д. 53, 105, 113, 120, 150, 155
Дорошенко М. 792
Досвітній О. 135
Достоєвський Ф. 86, 359, 449
Драган М. 487
Драган Т. 625
Драгоманов М. 51
Драй-Хмара М. 15, 122, 207
Дранчук С. 614
Драч І. 17, 208—210, 224, 225, 229, 240, 285
Дрекслер І. 685
Дризо В. 765, 781
Дрінов Д. 273
Дроб'язко І. 611
Дробніс С. 121
Дрозд В. 17, 208, 225, 285
Дроздов Л. 796
Дронишинець Г. 342
Дронишинець П. 342
Друганов О. 472, 504
Ручків І. 613
Дручків Ф. 613
Дубай М. 212
Дубай О. 212
Дубина В. 758
Дубинський Ю. 757, 758
Дубовий О. 776, 777
Дубовик О. 447, 465, 495, 502, 504
Дубровський В. 266
Дудар Є. 240
Дульфан Л. 503
Думанський А. 49
Дуніковський 518
Дурново Г. 780, 782
Духота В. 601
Дучинська 570
Душкін О. 730
Дьомін М. 754, 792
Дюмін В. 694
Дядченко І. 359
Дядюра М. 242
Дяченко Д. 650, 659, 667, 675, 736
Д'яченко О. 525
Дяченко-Забашта Н. 584

Еберг Л. 665
Едуардс Б. 80, 81, 514
Ейзенхауер Д. 202
Ейзенштейн С. 179
Ейнгорн О. 682
Ейнштейн А. 50, 198
Екстер О. 11, 72—74, 77, 80, 122, 240, 358, 372, 376, 377, 398, 408, 438, 439, 443—450, 453, 454, 457, 464, 468, 475, 508, 509, 533, 570
Еллан-Блакитний В. (Елланський) 111, 116, 122, 130, 132, 134, 207
Елькін Г. 730
Епштейн 475
Ерделі А. 9, 15, 465, 487, 488
Ердман Б. 450
Еренбург І. 184, 204
Ерзя С. 518
Ерко А. 736
Ерл Г. 243
Ерн В. 50
Ернст Ф. 143
Естерович Е. 675
Естрович В. 659, 677

Євреїнов Ю. 747, 749
Євсіков М. 768
Єгіазарян Б. 504
Єгоров Ю. 502
Єжов В. 744, 754, 755, 767, 768, 770, 779
Єжов М. 167, 176
Єлева К. 521
Єлізаров В. 720, 722, 746, 775, 777, 780, 782
Єлінек Г. 63
Єльцин Б. 233
Ємець Ф. 487
Єпіфанович М. 717, 720
Єрмилов В. 11, 74, 77, 135, 358, 438, 439, 448, 450, 454, 457, 458, 463, 475
Єрьомін І. 154
Єсипенко М. 525
Єсюнін О. 503
Єтс В. 90
Єфименко О. 53
Єфимов М. 29
Єфимович Б. 726, 729
Єфремов А. 777
Єфремов С. 32, 43, 99, 113, 120, 141, 143, 160, 164, 166, 167, 269, 270

Жадан С. 239
Жадько В. 243
Жариков М. 794
Жданов А. 164, 176, 196—198
Жданов Ю. 198
Жданович Я. 390
Ждаха А. 78
Жежера І. 804, 805
Жежерін Б. 731
Жежерін В. 792
Желєзняк О. 493, 521, 603
Желінська С. 312
Жеромський С. 90
Животков О. 241, 504
Животков С. 480
Жигачов Д. 718
Жигулін В. 760
Жиленко І. 17, 208
Жилицька Ц. 771
Жилицький П. 724, 771, 773
Жилкін І. 755
Жилко І. 712
Жилко Ф. 279
Житецький П. 53
Жід А. 184
Жіоно Ж. 184
Жлуктенко Ю. 279
Жовтобрюх М. 279
Жоголь Л. 596, 782
Жоліо-Кюрі Ф. 198
Жолтовський В. 790
Жорданій В. 243

Жук М. 9—11, 47, 70, 77, 78, 86, 89, 102, 223, 383, 384, 439, 463, 466
Жуков В. 747, 784
Жуков К. 69, 641, 650
Жулинський М. 229
Журавель В. 801
Журавель М. 504, 508
Журавський Д. 638

Забашта Г. 584
Заболотний В. 660, 682, 685, 702, 705, 709, 710, 714
Заболотний Д. 49, 117, 141, 142
Забужко О. 253
Завадський І. 243
Заваров О. 722, 747, 755
Завойко О. 572
Загаров О. 63, 111, 152, 153
Загірна Г. 623
Загірня Марія 47
Загорна Л. 226
Загребельний П. 208, 285
Задорожний В. 427, 495, 498, 508, 562
Задувало А. 576
Заїченко І. 713
Зайцев Л. 721
Зайцев П. 120, 155
Зайцева З. 5
Зале 519
Залеман Г. 514
Залеський А. 279
Заливаха О. 16, 223, 508
Заливаха П. 209, 219
Залкалн 519
Замирайло В. 70, 72, 95, 466
Замичковський І. 137
Зандерберг-Серафимов М. 678
Заньковецька М. 47, 62, 63, 95, 261
Запорожець О. 798
Зарецький В. 208, 210, 223, 253, 455, 495, 498, 499, 767, 774
Зарицька С. 14
Заруба В. 16
Зарудний М. 227
Затонський В. 121, 141, 271
Заузе В. 78
Захаров О. 708
Захарченко В. 724
Захарчук О. 451, 495
Захарчук Ф. 495
Зацеркляний М. 619, 623
Заяць Я. 797
Збіглей Й. 212
Звіринський К. 16, 358, 424, 487, 495, 502, 524
Зекцер Й. 648
Зелений І. 785
Зельська І. 577, 578
Зельський І. 578
Земла 518
Земляк В. 225
Землянкін С. 758, 797
Зенкович Г. 784
Зеньковський В. (Зіньківський) 51
Зеров М. 15, 116
Зизаній Л. 279
Зимарев Ю. 712, 713
Зинов'єв 177
Зілинський О. 212
Зіммель Г. 51, 237
Зінькович Г. 772
Зіньковська З. 784
Зінюк М. 761
Злотник П. 590
Зноба В. 515, 517, 793, 794
Зощенко М. 471
Зубарев С. 774
Зубицький В. 227
Зубок А. 745, 782
Зубченко В. 799, 801
Зубченко Г. 208, 767
Зуєвський О. 240
Зуммель Г. 236

Ібаньєс Б. 90
Ібсен Г. 90
Іваницький В. 728
Іваницький О. 64
Іваницький С. 266
Іваничук Р. 208
Іванишин В. 624
Іванов Б. 480
Іванов В. 215
Іванов І. 780, 782
Іванов Ю. 765, 781
Іванова А. 417, 754
Іванова Л. 208
Іванов-Шіц А. 653
Іванський І. 794
Іванченко М. 516, 710
Іванченков В. 516
Іванюк М. 710, 721
Івасюк М. 70, 362, 372, 465
Івасюта О. 503
Ігнатенко А. 517, 745, 780
Ігнатенко Т. 804
Ігнаткін І. 736
Ігнатов О. 714, 736
Ігнащенко А. 516, 522, 523, 760
Іжевський В. 638
Іздебський В. 11, 75, 358, 377, 439, 463
Іконников В. 52, 53
Іконников Г. 668, 688
Іллєнко М. 251
Іллєнко Ю. 210, 251
Іллюк М. 803
Ілля В. 224
Ільницький М. 230
Ільф І. 794
Ірванець О. 239
Ірлявський І. 15
Ірчан М. 12, 158, 207, 228
Ісаакян А. 90
Ісак В. 792
Іщенко Ю. 227, 242

Їжакевич І. 9, 70, 78, 120, 135, 360, 362, 370—372, 383

Йогансен М. 15, 134, 137
Йориш М. 758
Йорош С. 806

Кабаков І. 503
Кабаченко В. 223, 226
Кабин В. 615

Кавалерідзе І. 11, 15, 70, 82, 137, 358, 439, 450, 509—511, 519, 726
Кавас К. 617
Кавсан Д. 223
Каган М. 214
Каганович Л. 141, 196—199, 202, 205
Казанцев З. 730
Казиміров Й. 754
Кайманов К. 716
Калениченко Л. 735, 736
Калин А. 326, 327
Калинець І. 221, 225, 239, 242
Калиняк І. 212
Каліка М. 761
Кальченко Г. 517, 760
Кальченко Н. 203
Калюжний Н. 119
Каменєв С. 177
Каменобродський А. 648, 676
Каменський В. 74
Каменщик В. 792, 794, 804
Камерон Ч. 657
Камінський В. 242
Камю А. 208
Канарчик М. 617
Кандинський В. 11, 72, 75, 92, 358, 377, 408, 414, 431, 441, 442, 448, 454, 463, 500
Канєвський С. 762
Каніщев В. 716, 761
Кант І. 429
Капшученко П. 241
Карабиць І. 224
Караванський С. 219, 281
Каракіс Й. 660, 692, 721, 744, 767
Карамзін М. 60
Карапець Д. 765
Карась В. 594
Караффа-Корбут С. 210
Карашевський В. 508
Кармалін М. 791
Карманський П. 10, 83, 89, 151
Карпека О. 28
Карпенко Г. 791
Карпенко Ю. 279
Карпенко-Карий І. 62, 65
Карпович М. 684
Карюк М. 793
Касатонова Л. 798
Касилов А. 769
Касіян В. 475, 476, 495, 512
Касперович М. 416
Кастеллі В. 251
Касьяненки 28
Касьянов О. 663, 682, 710, 712
Катарбінський В. 70
Кауфман В. 503
Кафаєв О. 799
Кафка Ф. 208
Кац М. 694, 695
Кацимон С. 601, 603
Кацин В. 781
Качуровський І. 240
Кашка В. 239
Каштанова Т. 793
Кашшай А. 487
Кащенко М. 117
Квартенко Є. 796
Кваша В. 622
Квітка К. 143, 330
Кекушев Л. 653
Келлі Е. 504
Керекей П. 226
Кереньї 518
Керестей П. 504
Керзон Дж.-Н. 471
Кесонова З. 576
Кибальчич М. 28
Киреєв Л. 726
Кирж К. 796
Кириєнко А. 796
Кириленко І. 135
Кириченко Г. 208
Кириченко О. 201, 203
Кириченко С. 195, 714
Кирієнко В. 707, 708
Кирієнко-Волошин М. 465
Кирчів Р. 351
Кисельов Л. 208
Кислий Г. 731, 749, 760, 794
Китриш М. 601
Кицько Д. 219
Кичинський А. 239
Кищенко О. 209
Ківа О. 224, 227
Кікта В. 242
Кілессо С. 760, 787, 794, 804, 809
Кіров С. 176, 177, 184
Кірхнер 377
Кістяківський Б. 51
Кістяківський О. 51
Кістяківський Ю. 158
Кітнер І. 67, 644
Кітчев 496
Кішкань В. 757
Кіщак В. 622
Кіщак І. 622
Кіщак С. 622
Кіщук М. 613
Клаве Е. 66, 644
Клевацький С. 663
Клевер Ю. 582, 584
Клевицький С. 757
Клеє П. 404, 405, 415, 502
Клен Юрій (Бургардт О.) 15, 122, 240
Клименко О. 804, 805
Климов В. 514, 521
Клімт Г. 223
Клоков В. 495, 520, 521
Клочко В. 718
Кмит А. 579
Кміт М. 15
Кнірель Е. 770
Кобелєв О. 68, 644—646
Кобилянська О. 10, 65, 83—86, 90, 151, 153, 265, 576, 578, 581
Ковалевський А. 144
Ковалевський М. 32, 51, 648
Коваленко Є. 785
Коваленко І. 783, 785
Коваленко О. 739
Коваленко С. 726
Коваль В. 754, 777
Коваль І. 623
Коваль Н. 739
Коваль О. 621
Ковжун П. 9—12, 70, 77, 120, 152, 467, 486, 487

Ковінька О. 207
Ковнір С. 147
Когут Л. 262
Коднір Є. 692, 693
Кожедуб І. 715
Кожухар В. 495, 504
Козак Е. 15, 297
Козак О. 604
Козак С. 767
Козаченко А. 143
Козаченко Г. 60
Козачковський А. 391
Козик М. 462
Козицький П. 59, 136
Козланюк П. 152
Козлінер І. 785
Козлов В. 647, 720
Козлов І. 707
Козлов Л. 525
Козяр Т. 587
Козяр-Бондарева О. 588
Койда А. 601
Колесников С. 464
Колесса М. 59
Колесса О. 156
Колесса Ф. 53, 61, 141, 143, 320, 330
Колісниченко А. 694
Коллі М. 664, 717
Коломієць В. 777
Коломієць І. 520—523
Коломієць Л. 765, 781
Коломієць М. 714, 797
Коломієць О. 227
Колос І. 15
Колосок Б. 786
Колотило В. 578, 579
Колотило О. (Ксенія) 578, 579
Колошин А. 620
Кольвіц К. 487
Кольман Е. 175
Коляда Г. 154
Комаров О. 716
Комаровський О. 762, 792—794
Комен В. 762
Комісаров М. 798
Комісарова Е. 243
Кон Ф. 121
Кондра Я. 152
Кондрацький Л. 776, 777
Коненков С. 518
Кониський О. 32
Коновалець Є. 107, 108, 185—187
Кононенко П. 230
Конончук С. 358, 475, 478
Конопацький В. 720
Константинов О. 804, 805
Константинова М. 517
Контратович Е. 15, 487
Кончаловський П. 377, 475
Копайгоренко І. 517
Копиленко О. 134
Копнін П. 215
Корбузьє Ш.-Е. ле 226
Кордонський Л. 694
Кордуба М. 155, 186
Кордун В. 224
Корж В. 757
Корін П. 475
Корнєєв А. 522
Корнієнко В. 215
Корнійчук О. 179, 193, 196, 199, 203, 205, 206
Корнільєв М. 758
Коробко В. 502
Коровчинський В. 9
Королев В. 116
Королев Н. 151
Короленко В. 37, 574
Королович В. 327
Король І. 744
Король С. 547, 549
Корольов Б. 513
Корольов С. 199
Коропчак С. 487
Коротич В. 208, 210
Коротич П. 594
Коротченко Д. 203
Корпанюк Н. 587
Корпанюк П. 614
Корпанюк С. 612
Корпанюк Ю. 612
Корчак-Чепурківський О. 49, 120
Корчинський В. 561, 793
Корш Ф. 38, 39, 259
Коряк В. 135, 176
Корякін В. 620
Косарев Б. 390, 463
Косаревський І. 736
Косаревський К. 147
Косач Ю. 213, 214
Косенко А. 709, 718, 747
Косенко В. 122
Косигін О. 197, 198, 221
Косинка Г. 134, 207
Косинський В. 117
Косинський І. 83
Косицька З. 561, 562
Косіор С. 173
Косміна О. 566
Костанді К. 9, 70, 359, 362
Костенко В. 666
Костенко Л. 17, 18, 208, 224, 225, 285
Костецький В. 15, 410
Костецький І. 214, 240, 285, 286
Костецький К. 490
Костирко П. 666, 700, 701
Костін О. 242
Костюк Г. 240
Костюк Н. 582, 584
Костюк Ю. 200
Кот М. 569, 582
Котко М. 786
Котков Е. 418, 770
Котляревський І. 23, 34, 35, 44, 60, 65, 69, 78, 79, 81, 82, 131, 259, 369, 392, 621
Котов Г. 656
Котовський Л. 698, 699
Коцка А. 15, 487—489, 495
Коцюбинський М. 35, 37, 38, 46, 47, 65, 83—87, 89—91, 134, 265, 384, 643
Коцяба Ю. 622
Кочерга І. 122, 227
Кочерган М. 279
Кочерижко М. 796
Кочетков Я. 645
Кочмар В. 525, 526
Кочур Г. 225, 286
Кошак П. 602, 603
Кошелєв В. 663
Кошелєва О. 777

Кошелівець І. 240
Кошиць О. 61, 63, 118, 136, 157
Кравець С. 677
Кравченко В. 750, 751
Кравченко М. 37
Кравченко О. 359, 455, 475
Кравченко У. 151
Кравчук Л. 233
Кравчук М. 142, 225
Крайванович Л. 771
Крайнєв А. 749
Краковецька З. 582
Крамаренко Л. 436, 475, 573, 601
Крамськой І. 70
Красинський Л. 673
Красицький П. 730
Красицький Ф. 9, 70, 78, 88, 462
Красівський З. 219
Красний Я. 746
Краснов М. 641, 649
Красносельський О. 646, 659, 692, 695
Красотін М. 517
Кратко Б. 514, 521, 695
Кратохвиля-Відимська Ю. 467
Краусс А. 640
Крвавич Д. 210, 495, 760
Крекотень В. 226
Кремер Г. 518
Кремницька Є. 16
Кржемінський К. 546, 548
Кривенко М. 478, 504
Кривко О. 803
Криволап А. 241, 482, 504
Кривонос А. 619
Криворучко Д. 714, 733
Крилов Б. 794
Крилов М. 142
Крилова О. 724, 727
Кримов М. 475
Кримський А. 10, 53, 83, 86, 117, 120, 142, 143, 158, 167, 266, 269, 270, 278, 279
Кримський С. 253
Кричевський В. 9, 11, 14, 15, 63, 65, 68, 69, 72, 77, 78, 80, 100, 102, 120, 383, 393, 394, 399, 466, 479, 530, 573, 594, 650, 651, 666, 699, 700
Кричевський М. 14
Кричевський Ф. 9, 70, 71, 77, 100—102, 110, 120, 135, 223, 383, 385, 386, 393, 395—397, 475, 478, 491, 497, 573
Кропивницький М. 47, 62, 82, 86, 261
Крук Г. 15, 240
Крупа Л. 758
Крупка А. 687
Крупницький В. 156
Крупська Н. 574
Крутиков П. 64, 643, 653
Кручених В. 74
Крушельницька С. 62
Крушельницький А. 85, 152
Крюків Б. 15
Крюков Г. 730
Ксименес Е. 80
Кубайчук В. 269
Кубійович В. 240
Кувило К. 586
Кудашев О. 28
Кудрик В. 158
Кудрявцева О. 512
Кузан М. 242
Кузеля З. 155
Куземський М. 560
Кузневич М. 651
Кузнецов М. 70, 375, 404
Кузнецов О. 197
Кузнецов П. 460, 475
Кузьменко В. 554
Кузьменко О. 311
Кузьминський К. 740
Кузяків В. 782
Куїнджі А. 70, 465
Куйбишев В. 172
Кукоба А. 793
Куленко Я. 517
Кулець І. 10, 14
Кулець П. 486
Кулжинський С. 562
Кулик І. 135
Кулик О. 573
Куликов Л. 765
Куликовський В. 794, 804
Куліш М. 15, 122, 134—136, 176, 207, 228
Куліш П. 44, 89, 138, 154
Кульбін М. 377, 443
Кульженко В. 64, 73
Кульженко С. 43
Кульська О. 734
Кульчицька О. 9, 12, 77, 78, 95, 151, 465, 487, 594
Кульчицька С. 580, 581
Кульчицький Ю. 15
Кулябко-Корецька Л. 510, 517
Кумка М. 158
Кундерт В. 659, 675
Кунцевич В. 728, 731
Кунцевич Е. 719, 760, 794
Купрін О. 47, 377
Купчинський Р. 151, 309, 311
Курако М. 49, 638
Куранов М. 803
Курбас Л. 15, 63, 95, 111, 122, 136, 175, 176, 208, 448, 450, 463
Курдюмов О. 570
Курдюмов С. 570
Курилас Й. 152
Курилас О. 71, 151, 465
Курило О. 266, 268, 270, 275—277
Куровський І. 798
Курочкін М. 688
Кусинська Н. 791
Кутна В. 794
Кутузаки А. 784
Кухаренко Р. 794
Куценко-Михайлів М. 577
Куць Є. 758
Кучер Б. 746, 747
Кучеренко В. 600
Кучеренко М. 600, 780, 782
Кучма Л. 287
Кучмаренко П. 754
Кущ А. 793, 794

Лавріненко Ю. 200, 240
Лавров В. 660, 667, 684
Лагерлеф С. 90
Ладний В. 707, 709, 718, 749, 765, 781, 782
Лазаревський О. 53
Лазаренко В. 64
Лазоренко В. 619
Ламах В. 502
Ламцова М. 721
Лангбард Й. 684—686, 701, 702, 704
Лансере Є. 671
Ланько І. 745, 786
Ланюк Ю. 242
Лао-Цзи 428
Лаппо-Данилевський А. 38
Лапський О. 212
Ларіонов М. 375, 404, 408, 431, 443
Ласло-Куцюк М. 213
Латта В. 212
Ле І. (Мойся І.) 135
Лебединець П. 504
Лебедич І. 780, 782, 793, 794
Лебідь Д. 127, 268
Левада О. 284
Левинський І. 69, 650, 651
Левинський Л. 650, 651, 668
Левинський Я. 399
Левитін А. 762
Левитська М. 508
Левитський Б. 136
Левицька С. 11, 14
Левицький В. 53
Левицький Г. 391
Левицький І. 511, 514, 639
Левицький К. 94, 108
Левицький Л. 358, 486, 487
Левицький М. 15, 32, 86
Левицький О. 52, 53, 117
Левич А. 442, 502
Левич Я. 223, 226
Левінсон Є. 699, 710
Левітан Я. 754, 790
Левків Т. 495, 606, 625
Левченко П. 70, 71, 377—380, 571
Левчук В. 582
Левчук М. 804, 805
Левчук Т. 209
Ледоховський І. 641, 653
Леже Ф. 404, 431, 443, 493
Лелюк М. 804, 805
Лемерсьє К. 571
Лемке А. 749
Ленін В. (Ульянов) 120, 123, 125, 140, 145, 159, 160, 164, 178, 202, 214, 217, 267, 272, 480, 489, 621, 658
Лентулов А. 11, 377, 475
Лео Мол (Молодожанин Л.) 15, 240
Леонард 49
Леонардо да Вінчі 497
Леонова В. 495
Леонтович В. 655—657
Леонтович М. 61, 65
Леонтович О. 142
Лепкий Б. 10, 83, 95, 309
Лепкий Л. 309, 312
Лерман З. 432, 495
Лермонтов М. 61, 466
Лесевич В. 51
Лефевр А. 204
Лефертович П. 614
Либонь С. 239
Лизогуб Ф. 106
Лизогуб Я. 809
Лимарєв А. 223, 226, 443, 454, 495, 500, 501
Линьков О. 771
Липа Ю. 154, 240
Липинський В. 19, 33, 51, 105, 114, 155
Липківський В. 101
Липський В. 49, 117, 139
Лисенко В. 779
Лисенко І. 444, 495
Лисенко Л. 539, 554
Лисенко Микола 34, 38, 47, 58—61, 81, 82, 138, 241
Лисенко Михайло 475, 480, 511—517, 519, 521, 651, 715
Лисенко Т. 125, 198, 490
Лисик А. 503
Лисик Є. 495
Лисицький Л. 77
Лискова К. 517
Лисокобилко К. 495
Лисяк-Рудницький І. 240
Литвин Ю. 222
Литвиненко С. 487
Литвиненко-Вольгемут М. 62, 63
Литвинець Е. 582
Литвинова-Бартош П. 72
Литинський І. 408
Литовченко І. 208, 209, 226, 495, 498, 596, 781
Литовченко М. 785
Литовченко Марія 596
Лишега О. 239
Лищенко Ю. 761
Ліберман М. 653
Лівицька-Холодна Н. 154, 156
Лівицький А. 154, 186
Лідваль Й. 644
Лідер Д. 495, 508
Лінецький О. 667, 704
Ліницька Л. 63
Лінович Л. 744
Лінович О. 749, 775, 777
Лінтур П. 326, 327
Лісовий В. 222, 253
Лісовський Р. 11, 152
Ліхтенберг К. 740
Лішанський Є. 754, 757
Ліштаєва Н. 789
Лобановський Б. 502, 626
Лобода А. 143, 260
Ловцов М. 649
Логвин Г. 208, 736, 752
Лоєвська Л. 757
Лоза А. 495, 502
Лозовський Л. 746
Ломикін К. 495
Лондон Дж. 90
Лопатинська Л. 512
Лопатинський Ф. 137
Лопатинський Я. 60, 61
Лопухов О. 422, 495
Лопушинська Є. 733, 787
Лоренц Г.-А. 50
Лоріна О. 594
Лорка Ф.-Г. 208

Лосицький Ю. 794, 807
Лотоцький О. 32, 43, 114
Лошаков І. 770
Луговий М. 722
Луговцев М. 638
Лужний Р. 229
Луканьов Є. 770
Лукаш М. 225, 228, 286
Лукашко В. 774
Лукіянович Д. 210
Лукомська Л. 771
Лукомський В. 766
Лукомський Г. 391
Лук'яненко Л. 219, 222
Лунін 228
Луньова С. 495
Луцак В. 517
Луцик І. 158
Луцик С. 487
Луців І. 579
Луцкевич В. 785
Луцкевич Ю. 440, 495
Луцький М. 685
Луцький О. 10
Луцький Ю. 240
Лучицький І. 52
Лучків Є. 785
Лучук І. 239
Лушпа М. 774
Лушпинський О. 650, 651
Львов М. 679
Любовець М. 730
Любченко Л. 164
Любченко П. 704
Людкевич С. 59, 61, 81, 83, 151, 210, 320
Лятошинський Б. 59, 61, 122, 136, 210, 242
Лятуринська О. 15, 120, 156
Ляхевич В. 239

Магрітт Р. 504
Маєвська В. 759
Мазепа В. 740
Мазепа Г. 14, 15
Мазепа І. 147
Мазуленко Ф. 659, 672, 673
Мазур Л. 561
Мазуренко Г. 15
Мазуркевич О. 789
Майборода Г. 213
Майборода П. 224
Майоль 509
Макаренко А. 574
Макаренко В. 16
Макаренко М. 223
Макаренко О. 32
Макаренко Ф. 751
Макареня Л. 730
Макаров А. 226
Маков П. 503, 504
Маковей О. 46, 83, 85, 91, 151, 153
Маковський В. 70, 368
Макогон І. 511, 514, 515
Максименко А. 503
Максимов В. 68, 650, 688
Максимович В. 72, 368, 369, 383, 384
Макушенко І. 462
Макушенко П. 736, 752
Маланчук В. 283
Маланюк Є. 15, 120, 154, 156, 188, 240, 285
Малахов В. 252
Малевич К. 11, 31, 65, 70, 72, 75—77, 80, 137, 157, 166, 171, 240, 358, 362, 377, 381, 394, 398, 408, 415, 416, 429—431, 433—436, 438, 440, 441, 444, 446, 453, 456, 457, 475, 500, 504, 509
Малевич Т. 804
Маленков Г. 176, 197, 198, 201—203, 205
Малиновський О. 708, 711, 718, 719, 722
Малишенко О. 724, 727, 759
Малишко А. 15, 192, 208, 210
Малишко М. 624
Малкін С. 731
Малларме С. 395
Мало С. 14
Маловиця В. 771
Малоземов І. 663
Малозьомов І. 659, 671, 707, 712, 736, 758
Мальро А. 184
Мальц І. 688
Малютін 376
Малявін 396
Мамайсур Б. 208
Мамолат Є. 736
Мамонтов Я. 227
Мамсиков М. 226, 504
Мамчинець О. 784
Манайло Ф. 15, 72, 358, 409, 486—489, 495
Манастариський А. 77, 487
Мандрика М. 156, 158
Маневич А. 71, 72, 100, 102, 365, 377, 382, 383, 443
Манізер М. 513, 685, 686, 699
Манн Г. 184
Манн Т. 90
Мануїльський Д. 121, 193, 268
Манучарова Н. 663, 675
Манцу 518
Марампольський А. 736
Марджанішвілі К. 111
Мар'єв О. 758
Маринкова Г. 797
Маринович М. 222
Маринченко Є. 725, 728, 771, 773
Маринченко О. 689
Маринюк В. 16, 223, 502
Маріно О. 584
Марк Ф. 377
Маркаде Ж. 357
Марке А. 11, 377
Маркевич С. 10
Маркін І. 707, 708
Марков Д. 64
Марков М. 214
Маркс К. 145, 206, 214, 658, 684, 694, 695, 713
Маркуш О. 153
Марлянський І. 803
Марсель Г. 237
Мартаков Л. 740
Мартин Б. 763

Мартиненко А. 807
Мартиненко І. 543
Мартинович П. 78, 330
Мартос Б. 99
Марущак М. 620
Марченко В. 784, 785
Марченко І. 715
Марченко М. 793, 794
Марчук І. 223, 459, 495, 498, 499, 503, 508
Мар'яненко І. 63, 95, 137
Масарик Т. 155
Масих С. 717
Масленков І. 786
Маслобойщиков С. 508
Масюк К. 530, 531
Масютин В. 487
Матвєєв А. 475
Матвєєв О. 514
Матвієнко Олена 472
Матвієнко О., архітектор 792
Матвіїв О. 785, 796
Матейко 372
Матіос М. 239
Матісс А. 11, 362, 377, 416, 420, 456, 475
Матусевич М. 222
Матушевський Ф. 32
Матюшин М. 77, 377
Махно Н. 109
Махновець Л. 225
Мацинський І. 212
Машкевич О. 594
Машков 377
Мащенко М. 251
Маяк А. 739, 740
Маяковський В. 74, 208, 471
Мегик П. 14, 241
Медведєв В., скульптор 517
Медведєв В., архітектор 758
Медведєв О. 287
Медвидчук М. 613
Медвідь В. 239
Медвідь Л. 210, 223, 475, 495, 503
Медянов Л. 759
Меєрхольд В. 679
Мезенцев І. 731, 755, 760
Мезер Ф. де 64
Мейтус Ю. 227
Мекшун С. 761
Мелдоріс 519
Мелік-Парсаданов В. 712, 713
Меллер В. 11, 77, 135, 240, 358, 373, 438, 439, 448—450, 476
Мельгунова І. 512
Мельник А. 188
Мельник І. 748
Мельник С. 615, 617
Мельников Л. 195, 201
Мельниченко В. 209, 745, 748
Мельничук О. 279
Мельничук Ю. 585
Менголд Р. 504
Менжинський 164
Менібус А. 638
Ментух А. 212
Менцель 380
Менцинський М. 30, 62
Меньє К. 487
Мерінг Ф. 636
Меркуров С. 513
Метельницький Р. 771
Метценже Ж. 441
Мецоян Л. 697
Мєчников І. 515
Мєшков В. 475
Мєшкова В. 750
Мизін О. 9
Микитенко Б. 760
Микитенко І. 135, 136, 176
Микитин Я. 793
Микиша М. 62
Микола II, цар 33, 96
Милавець Ю. 687
Миллой Д. 212
Минко В. 134
Минко О. 223
Мирний Панас (Рудченко) 83, 86, 574, 643
Миронов В. 757
Миронова Є. 556, 558
Миронова Л. 495
Мисик В. 207
Мисько Е. 495, 760
Михайленко В. 754
Михайленко І. 727
Михайлицький О. 624
Михайличенко Г. 116
Михайлів В. 577
Михайлов Б. 463, 508
Михайлов Ю. (Михайлів) 11, 72, 383, 387, 388
Михайловська В. 663, 784
Михальський Б. 637
Мицюк О. 116
Мишківська Т. 549
Мишуга О. 62
Міккельсен Т. 243
Мікоян А. 170, 205
Мікула М. 718
Мілецький А. 709, 738, 744, 748
Мілініс Г. 736
Мілініс І. 659, 671
Міло Д. 358
Міловзоров О. 496, 497, 503, 504, 606, 625
Мільман С. 642
Мілютін М. 660, 663
Міндель Б. 602
Мінкевич В. 669
Мінкус А. 640, 641, 644
Мінкус Б. 666
Мінкус М. 666
Мінько О. 16, 495
Мінькова Є. 792
Міняйло В. 207
Міняйло М. 623
Мірецький Д. 460
Міро 404, 415, 502
Мірошниченко Є. 211
Містраль Ф. 90
Міхалко Ю. 687
Міхновський М. 31, 32
Міцкевич А. 81
Мішкова А. 804, 805
Міщук М. 517
Міщук О. 789
Мовчан Є. 330
Мовчан П. 224, 239
Мовчун П. 517
Могилевський А. 688
Могилянський М. 120

Могитич І. 733, 787
Модзалевський В. 391
Можайський О. 28
Можаровський Ф. 620
Мозалевський І. 383, 466
Мозговий А. 731
Мозговий П. 739
Мозолевський Б. 208, 224
Мокієнко П. 750
Молодчий А. 715
Молокін О. 659, 665, 668, 677
Молоков Г. 689
Молотов 201—203, 205, 268
Мондріан 415, 457
Моне 378
Монтаков Б. 732
Монтлевич В. 688, 714
Мопассан Гі де 90
Морачевський П. 39
Моргун 205
Моргунов І. 503
Мордвишев Е. 721
Мордвінов О. 676
Мордовцев Д. 44
Мороз В. 219
Мороз М. 12, 15, 487
Мороз О. 596
Морозов В. 765, 781
Морозов І. 377
Морозова В. 226
Моруженко В. 607
Мосендз Л. 15, 154, 240
Москаленко М. 286
Москалець К. 239
Московчук О. 792—794
Мотика Л. 503
Мотика Я. 495, 606
Моторін А. 714, 718
Мошенський О. 739, 740
Мощенко К. 529
Мудрак М. 12
Мудрий Ярослав, князь 510
Мужчиль В. 242
Музика Я. 16, 152, 418, 467, 486, 487
Мунк Е. 387, 484
Мунц О. 678
Мур Г. 517, 525
Муравін Л. 511—514
Муравйов М. 103
Муратов І. 15
Муратов О. 251
Муратова К. 251
Мурашко М. 70, 75, 359, 462, 570, 626
Мурашко О. 9, 47, 70, 71, 77, 100, 102, 223, 360, 361, 377, 380—383, 443
Мусатова Н. 754
Мусієнко П. 602
Мусійчук С. 158
Мусоргський М. 82
Муссоліні 632
Муха А. 384
Муха М. 484, 554
Муха Т. 768
Мухіна В. 475, 513
Мушкетик Ю. 208, 225
Мюллер 377
Мюллер Р. 673, 677
Мюнтер 377
Мясоєдов Г. 70

Набережних М. 746, 747
Набок Ю. 770
Навізівський І. 158
Навроцький Г. 729, 730
Нагірний В. 693
Нагірний Є. 693
Нагнибіда В. 615, 618, 619
Нагурний Д. 450, 508
Надемський М. 137
Назаревський О. 143
Назаренко І. 203
Назаркевич Я. 730
Назарова Т. 279
Найден Є. 470
Найден О. 561
Налепинська С. (Налепинська-Бойчук) 9, 416—418, 466
Налепинський Т. 416
Наливайко Д. 226
Напрієнко Г. 774
Нарбут В. 392, 394
Нарбут Г. 9, 11, 14, 78, 79, 95, 100—102, 111, 118, 122, 223, 369, 370, 383, 386, 388—391, 393—395, 466
Наріжний С. 14, 150, 156
Насєдкін Ю. 738
Насико М. 597, 599
Настенко Н. 716, 740, 761
Натальченко А. 715
Науменко В. 113
Неборак В. 239
Неврлі М. 212
Неділько М. 15
Недільський С. 264
Недоступ В. 239
Нейнс Р. 243
Некрасов В. 209
Неледва Г. 430, 468, 495, 503, 508
Нельговський Ю., старший
Ненадкевич Л. 579
Непийпива В. 241
Непокупний А. 279
Непорожній А. 517
Неровецький О. 707
Нестеров Михайло 359, 475
Нестеров М. 529
Нестеров П. 29, 30
Нестурх Ф. 68
Нечаєв С. 720
Нечерда Б. 17
Нечипоренко І. 590, 591
Нечипоренко С. 591
Нечипорук К. 599, 600
Нечкіна М. 165
Нечуйвітер В. 517
Нечуй-Левицький І. 34, 40, 47, 83
Нештруха Ф. 644
Нивіна Л. 758
Нижанківський Н. 59, 151
Нижник-Винників І. 15
Ніжинська Б. 372, 448
Нікарро М. 698
Ніковський А. 114, 116, 269
Ніколаєв В. 646, 649, 757
Ніколаї Л. 638
Ніколашина О. 798
Нілус П. 78, 359
Німейєр О. 226
Німенко А. 760
Німчук В. 270, 273, 279

Німяєр О. 634
Нірінберг П. 759, 764, 774
Ніцше Ф. 10, 90, 385, 429
Ніякий В. 518
Новаківська Г. 15, 802
Новаківський О. 9, 12, 14, 71, 77, 95, 151, 366, 383, 439, 465, 487, 651
Новиков В. 681, 712, 727
Новиков Л. 738
Новицька Л. 561
Новосельський Ю. 212
Новосьолов В. 727
Носалевич В. 62
Носко П. 521
Ночовник-Носик О. 399, 606
Нудельман В. 789

Обезюк М. 760
Обмінський Т. 650, 668
Образцов В. 49
Овдій О. 790
Овксентюк І. 784, 785
Овсянико-Куликовський Д. 51, 56
Овчар А. 774
Овчинников В. 135
Огановський О. 801
Огієнко І. 114, 155, 264, 266, 270
Оглоблін О. 143, 240
Огнєва Л. 582
Огнєвий К. 211
Оголевець В. 61
Огоновський О. 794
Одайник С. 431, 503
Одрехівський В. 622, 760
Озар Б. 694
Озарук І. 793
Окіншевич Л. 143
Олександр II, цар 80
Олексієнко 493
Олексієнко М. 517
Олексієнко О. 65
Олексієнко Ф. 601, 603
Олесь О. (Кандиба О.І.) 38, 61, 83, 84, 120, 155, 156, 228
Олешко О. 619
Олійник Б. 208
Олійник Г. 522
Олійник І. 794
Олійник О. 517, 719, 738, 786
Оліфер В. 791
Ольга, княгиня 790
Ольжич О. (Кандиба О.О.) 15, 156, 187, 188, 193, 240
Ольшанська І. 582, 583
Ольшанський В. 567, 583
Омельченко П. 14
Омеляненко В. 601
Омінін Е. 688
Онищенко В. 685
Онищенко М. 734
Онищук О. 579
Онуфрієв О. 16
Орджонікідзе С. 715
Оренштайн Я. 44, 95, 155
Орест М. 240
Орєхов В. 663, 710, 731, 750
Орисик А. 622
Орлатий Л. 800
Орленко М. 806
Орлов Г. 660, 664, 667, 689, 690, 716
Орта В. 653
Ортега-і-Гассет Х. 237
Оршинський П. 579
Орябинський О. 419, 495
Осадчий В. 807
Осадчий М. 221
Осика Л. 211
Осінчук М. 152, 466, 487
Остапчук Е. 579
Остафійчук І. 223, 495, 503
Островська Т. 582
Осьмак В. 646, 697
Осьмачка Т. 15, 134, 240
Осьмьоркін О. 475
Отрощенко О. 448, 495
Отрощенко С. 208, 490
Отченашко В. 786
Охитович М. 660
Очерет В. 315

Павленко В. 732
Павленко І. 331
Павленко О. 9, 102, 413, 417, 418, 475, 601
Павленко П. 551, 553
Павлик М. 51, 265
Павличенко Т. 158
Павличко Д. 17, 208, 240, 286
Павлишин М. 240
Павлов Є. 508
Павлов М. 688
Павлов О. 503
Павлова М. 561
Павловський М. 608
Павлунь В. 539, 543, 545, 610, 627
Павлюк І. 239
Павлюк П. 338
Павлюх З. 90
Павлюченко Р. 761
Пагутяк Г. 239
Падалка І. 9, 70, 72, 102, 122, 123, 135, 404, 412, 417, 418, 601
Падалка Я. 603
Падох Я. 229
Пазинич І. 619
Пазюк О. 590
Палагута В. 716
Паламарчук Д. 225
Палладін О. 183
Пальмов В. 11, 77, 135, 240, 388, 408, 436, 439, 460—462, 475
Панасенко О. 504
Панасюк Г. 621
Панафутін Г. 643
Панич М. 749
Панів А. 134
Панкевич Ю. 348
Панко Ф. 553
Пантеліна Є. 784
Панч П. 122, 134
Панчук Н. 712, 724
Панько Г. 750, 783, 785
Параджанов С. 16, 210, 211, 219, 497
Парахін В. 561, 562, 618, 620

Паращук М. 10, 81, 83, 155
Парусніков М. 666, 710
Парфенюк В. 623
Пархоменко О. 792
Паршина Н. 576
Пасивенко В. 451, 498, 508
Пастернак Б. 184
Пастух І. 594, 595
Пата Т. 403, 405, 445, 468, 469, 482, 483, 493, 549, 551—553
Патик В. 487, 495, 498, 625
Патон Б. 182, 214
Патон В. 182
Патон Є. 142, 182, 638, 707, 708, 716
Пахаревський Л. 85
Пахльовська О. 230, 240
Пахманов В. 762
Пацевич В. 517
Пачовський В. 10, 55, 83, 84, 89, 151
Пашкевич О. 795
Пашков П. 779
Пашковський Є. 239
Пащенко О. 135
Пеклун В. 757
Пелевін В. 727
Пеленський Я. 230
Первомайський Л. 192, 207, 208, 286
Перебийніс В. 14
Переверзіна М. 619
Передерій Г. 638
Перепадя А. 286
Перепечай С. 803
Перетц В. 143, 154
Переяславцев М. 761
Персиков І. 722
Перчишин Л. 579
Перчишин Н. 579
Першудчев І. 738
Петічинський Б. 733
Петкі Ш. 487
Петлюра С. 32, 45, 99, 101, 107, 109, 113, 154
Петляш-Барілотті О. 62, 63
Петренко В. 796
Петренко І. 796
Петренко М. 698
Петрик М. 326
Петрицький А. 15, 63, 70, 72, 74, 77, 111, 122, 135, 208, 358, 392, 393, 438, 439, 443, 448—450, 453, 454, 456, 457, 464, 475, 476, 487, 500, 508
Петриченко А. 792
Петришин О. 803
Петро І, цар 148
Петро Михайлович, князь 649
Петров В. (Домонтович) 122, 240
Петров В. 497, 503, 504
Петров В.А. 712
Петров Є. 794
Петров О. 718, 720
Петров М.І. 117
Петров М.О. 64
Петрова А. 758
Петрова І. 774
Петров-Водкін К. 408, 416, 417, 460, 475
Петровський Г. 40, 110, 121, 180
Петровський М. 179
Петропавловський В. 715
Петрук Р. 503, 523, 524, 606
Петрусенко П. 711
Петрушевич Є. 108, 155
Петтер Б. 793
Печенюк Т. 584
Печонов О. 744
Пєрацький 184
П'єцух Г. 212
Пєшков В. 731
Пилинський М. 279
Пилипенко О. 551, 552
Пилипенко С. 134, 270
Пимоненко М. 70, 71, 359, 362, 363, 365, 368, 396, 436, 443, 500
Пирожков А. 688
Писарев В. 243
Писаржевський Л. 142
Пискунов В. 761
Піаніда Б. 714
Підгорецький Б. 60, 61
Підгорний М. 203, 205, 219
Підгорняк В. 801
Піддубний І. 64
Підлісний З. 758
Підмогильний В. 134, 380
Підпалий В. 17, 225
Пікассо П. 362, 377, 404, 414, 420, 431, 439, 443, 456—458
Піккіо Р. 229
Пікуш А. 550, 551, 553
Пілсудський Ю. 185
Пінчук О. 238, 492
Піранделло Л. 90
Пісарро Ф. 378
Піскорський К. 70, 72, 111, 371, 383, 385, 386
Піхоцька Л. 792
Пічета В. 154
Піщенко М. 601
Плаксієв Ю. 748, 779
Плаксій Б. 16, 498, 499
Пламеницька Е. 733
Пламеницький А. 415
Планк М. 50
Платон 429
Платонов А. 460, 461
Плачинда С. 225
Плескач Р. 795
Плешкан О. 466
Плещінець Т. 326
Плєхов М. 742
Плужник Є. 15, 134, 207
Плющ Л. 221
Плющ Оксана 735, 736
Плющ Олексій 85
Плющ П. 284
Повстяний Є. 475
Повщук С. 594
Погребняк М. 547
Погрібний А. 240
Подгаєвський С. 460
Подгорська Г. 783, 785
Подкопаєв В. 253
Подстрікач Т. 803
Пожарський Г. 746
Пожоджук Д. 562
Позаяк Ю. 239
Позен Л. 81

Позник В. 620
Позорез О. 568
Поклад І. 224
Покорний М. 667, 669
Покришкін П. 656, 657
Покровський В. 652
Покровський М. 164, 179
Полив'ян В. 796
Поліщук В.І. 707
Поліщук В.Л. 15, 122
Полоз І. 224
Полоник А. 525
Полоник В. 517
Полонська-Василенко Н. 143
Полтавець В. 792
Поляков І. 619
Попель А. 81
Попов А. 800, 801
Попова В. 377, 446
Попова Л. 533, 570
Попович Є. 225, 286
Попович М. 158, 253
Попович О. 46
Порадюк Ю. 326
Поросний 531
Порш М. 32
Поскрьобишев О. 167
Поспєлов Г. 214
Постишев П. 175, 271
Потапенко В. 26
Потебня О. 281
Потемакін І. 663
Потічний П. 230
Потушняк Ф. 153
Похитонов І. 71
Пошивайло Г. 601
Прахов А. 529, 656
Прахов М. 399, 570, 573
Прахова О. 573
Превер Ж. 208
Прибєга Л. 787
Прибильська Є. 80, 358, 443, 475, 533, 570—572
Пригара М. 804, 805
Пригодинський В. 740
Прийма В. 609
Прийма Ю. 611
Приймак Б. 663, 707—709, 718, 754
Приймак П. 243
Приймаченко (Примаченко) М. 358, 402, 445, 484—486, 493, 497, 498, 554
Примаченко Ф. 556
Присяжнюк Н. 336, 337
Приходько А. 270
Приходько В. 556
Пріцак О. 230, 240
Прокопенко В. 762
Прокопов Є. 240, 525
Прокопчак П. 158
Прокоф'єв О. 707
Проскуряков Л. 638
Протазанов В. 82
Протас М. 509, 519, 525
Протопопов С. 243
Протор'єв В. 605, 606
Протор'єва Н. 605, 606
Прохазка В. 641, 645, 646, 648
Прохоров С. 70
Процик Л. 561
Процишин Ю. 762
Прус Б. 90
Прусак М. 793
Прядка В. 208, 477, 508
Пстрак Я. 78, 465
Птуха М. 143
Пузирков В. 241, 411, 490
Пулюй І. 39, 49, 265
Пуні І. 377, 446
Пупейко В. 795
Пурум В. 733
Пустовойт С. 429, 502
Пухальський В. 61
Пушкарьов В. 698
Пушкарьова М. 729
Пушкін О. 61, 81, 500, 621, 623
Пчілка Олена (Косач О.П.) 35, 47, 72, 120, 529
Пшеченко Є. 379, 398, 445, 554
Пшибишевський С. 441
Пятаков Л. 177

Рабинович 443
Рабін С. 701
Рабцевич П. 655, 656
Радек К. 177
Радиш М. 15
Радомський О. 763
Радько В. 503, 504
Раєвська-Іванова М. 626
Раєвський С. 135
Ражба Я. 512
Райгородський Ю. 804
Райт Ф.-Л. 226, 634
Райт, брати 28
Рак А. 548
Ракітін Д. 68
Раковський Х. 110, 119, 121, 140, 268
Ралко В. 504, 506
Рапай М. 517
Рапай-Маркіш О. 445
Рапопорт Л. 466
Рапопорт О. 758
Рароговський Д. 158
Растреллі Б.-Ф. 704
Ратушний А. 801
Рахманін Є. 502
Рачинський І. 61
Ребрик І. 604
Рева М. 504
Ревакович А. 226
Ревакович М. 229
Ревть Ю. 326
Ревуцький Д. 330
Ревуцький Л. 59, 122, 136
Редон 377
Редько К. 359, 387, 408, 439, 464, 475
Редько Н. 487
Редько Ф. 278
Резников В. 779
Рейтбурт О. 226
Реммеррайт А. 243
Рендес Б. 243
Рентген К. 49
Ренуар П.-О. 378
Ренькас О. 749, 760
Репін Ю. 798
Реп'ях В. 719, 747
Реріх 383, 408, 417, 652
Реунов В. 453, 495, 503
Реусов В. 748
Речаник І. 695, 696

Рєзанов В. 144
Рєпін І. 70, 359, 377, 380
Ржепішевський О. 641, 653
Риба С. 669
Рибак В. 799, 801
Рибак Н. 209
Рибачук А. 209, 495, 745, 748
Рибницький Є. 769
Ривкін С. 747
Ридз-Смігла Е. 185
Рижих В. 440, 464, 495
Рижих О. 467
Риков В. 68, 643, 644, 646, 659, 669, 692, 705
Риков О. 163, 177
Рильський М. 15, 61, 122, 192, 193, 196, 198, 207, 210, 218, 225, 277, 285, 286, 314, 326, 632
Римар 205
Римарук І. 239
Римський-Корсаков М. 58
Рислін І. 762
Рівера Д. 135
Рід Г. 508
Різниченко В. 78
Ріттер В. 144
Роганова В. 748
Роден О. 81, 509, 510, 516, 518, 519, 525
Родіонов Г. 757
Рождественський В. 377
Рожук Л. 798
Розанов М. 759
Розанова О. 77, 377, 446, 533, 570
Розумовський К. 792
Роїк В. 572, 574
Ройтбурд О. 493, 503, 504, 506
Рокицький М. 9, 417
Романенко Б. 790
Романенко Н. 747
Романенко Ю. 721
Романець В. 793
Романишин М. 425
Романишин Р. 503
Романович-Ткаченко Н. 86
Романчич Г. 577
Романчук Ю. 44
Ромас Я. 475
Роменський В. 619
Ротерт П. 677
Рошелль Д. ля 184
Рощиб'юк А. 604
Рощиб'юк М. 604
Рубан В. 224
Рубаненко Б. 741, 743
Рубін П. 638
Рубо Ф. 644
Рубчак Б. 240
Рубчак І. 151
Рубчинський І. 791
Рубштейн В. 793, 794
Руданський С. 346
Руденко Микола 207, 222, 225
Руденко Михайло 561
Рудловчак О. 212
Руднєва І. 801
Рудницький М. 152, 155, 210
Руо Ж. 377, 414, 417
Рурик Н. 579
Русанівський В. 229, 279
Русинко М. 212
Руска Л. 679
Руслана (Лижичко Р.) 244
Русова С. 120, 156
Руссо А. 11
Рухлядєв Б. 716
Рябушкін А. 375
Ряжський Г. 475

Сабадаш М. 580
Сабалдир Г. 273, 275
Савадов А. 491, 503
Савельєв М. 517
Савич П. 698
Савка-Качмар М. 606
Савченко І. 616
Савченко Н. 721
Савченко С. 223, 503, 504
Савченко Ю. 504
Савченко Я. 9, 456
Савчук Г. 580
Сагайдаківський В. 777
Сагайдаковський А. 503, 506
Сагайдачний Є. 601
Сагоян Ф. 775, 777
Садловський В. 637
Садловський Р. 239
Садовський В. 99
Садовський М. 47, 60, 62, 63, 65, 95, 120, 136, 153, 261
Садовський О. 162
Саєнко О. 466, 495
Сазонов В. 16, 223
Саксаганський П. 47, 62, 63, 95, 261
Саламаха Р. (Гнатюк) 323
Салинський А. 228
Сальмон А. 416
Салюк О. 561
Саля Е. 69, 81, 643, 644, 647, 649
Самійленко В. 35, 61, 83, 84, 89, 120, 265
Самодрига В. 659, 675, 689, 692, 713
Самойленко К. 625
Самойлович В. 787
Самокиш М. 9, 69, 70, 72, 78, 362, 364, 371, 372, 475
Самохвалов А. 475
Самохвалова І. 739
Самсонова Т. 721
Самчук У. 191, 192, 200, 213, 240, 285, 510
Сандлер Л. 770, 774
Сандюк С. 557
Сапеляк С. 239
Сараб'янов Д. 396
Сар'ян 375
Саура А. 243
Сахненко Д. 65
Сахновська О. 122, 487
Саченко М. 224
Свенціцький І. 48
Свердлов Я. 164
Сверстюк Є. 17, 208, 221, 239
Свєшников О. 28
Свида В. 487
Свида В.І. 622
Свистун В. 158

Свитко В. 744, 794
Свідерський В. 710
Свідзинський А. 254
Свідзінський В. 122
Світлицький Г. 9, 70, 71, 77, 122, 135, 371, 372, 383
Світличний Є. 503
Світличний І. 17, 208, 219, 221, 239, 281
Світославський С. 9, 70, 71, 362, 370, 371
Севера І. 210, 510—512, 515
Северин І. 83, 465, 515
Северін С. 729
Севрук Г. 208, 209, 746
Севрук С. 663
Сегно З. 416
Седак І. 757
Седляр В. 9, 70, 72, 102, 122, 135, 384, 404, 412, 417, 601
Сезанн П. 457, 475, 489
Селібер В. 510
Селівачова Н. 562
Селіверстов М. 619
Сельська М. 486, 487
Сельський Р. 9, 11, 358, 486, 487, 495, 524
Селюченко О. 601
Семененко І. 224
Семененко П. 607, 608
Семенко М. 12, 89, 111, 116, 122, 133, 134, 176, 436, 456, 460
Семиградова А. 570, 572
Семиградова Є. 570
Семикіна Л. 208, 209
Семковський С. 141
Семчук О. 243
Семчук С. 158
Сеник І. 579
Сениця П. 61
Сениця Ю. 122
Сент-Екзюпері А. де 208
Сенченко І. 135, 196, 456
Сенченко Ю. 503
Сенюк О. 286
Серафимов С. 677, 678
Сергєєв І. 784
Сердюк Є. 650
Серко Л. 639
Серьогін Ю. 798
Сєнін І. 203
Сєров В. 195
Сивохін Р. 792
Сигаєв А. 774
Сидоренко В. 495, 499
Сидорук О. 794
Сильваші Т. 226, 241, 488, 504
Сильвестров В. 210, 227
Симоненко В. 17, 208, 209, 228
Синицький В. 495
Синиця Г. 767
Синькевич Ю. 495, 510, 517, 519, 525
Синявський О. 143, 220, 268, 270, 276
Синякова М. 9, 72, 367, 379, 404, 411, 412, 445
Сиркін М. 723, 726
Ситемпінський В. 770
Сичугов В. 646
Сіверс В. 802
Сікейрос Д. 135
Сікорський В. 752, 787
Сікорський І. 28, 29
Сімович В. 262
Сімович Р. 59
Сінклер А. 90
Сінькевич Є. 768
Сінькевич Л. 731
Сірополко С. 41, 115
Сіслей 378
Січинський В. 120, 487
Січинський Д. 55, 60, 61, 242
Скачек Л. 561
Скачков І. 747
Скобелєв О. 669
Скобліков О. 517
Сковорода Г. 50, 82
Скопець Н. 591
Скопич В. 495
Скорик Л. 804
Скорик М. 242
Скоробогатов Д. 639, 641
Скоропадський І. 792
Скоропадський П. 65, 100, 104—107, 111, 113, 117, 145, 155
Скороход В. 803
Скрипник М. 121, 141, 175, 176, 270—273, 436, 470
Скрябін О. 95
Скубенич Ф. 326
Скугарєва М. 504, 506
Скуратівський В. 254
Скуратовський В. 785
Слабченко М. 143
Сластіон О. 70, 78
Слешинський О. 495, 502
Сліпець С. 774
Сліпченко Н. 807
Слісаренко О. 12, 135
Слобода В. 780
Словацький Ю. 63
Слуцький Г. 749, 754
Сьота П. 495
Смаль-Стоцький С. 42, 117, 143, 155, 186
Смеречинський С. 275
Сметана В. 798
Смирнов В. 777
Смирнов С. 808
Смишляєв Я. 721
Смолич Ю. 135, 211, 212
Смольський Г. 210, 466
Снєгірьов Г. 228
Сницарев А. 518, 519
Собачко Г. (Шостак, Собачко-Шостак) 80, 358, 364, 400, 445, 468, 469, 475, 483, 484, 493, 554—556, 571
Собода А. 785
Соболевський Б. 733
Соболенко М. 791
Соболєв Г. 710
Соболєв Є. 770
Соболь Ф. 136
Собсович Л. 660
Собчук М. 776, 777
Созанський В. 710, 718, 719
Сокальський В. 43, 60, 61
Сокіл В. 556
Соколенко В. 553
Соколинський В. 757

Соколов А. 761
Соколов Г. 716, 739
Соколов Ф. 644
Соколов Я. 740
Соколовська К. 533
Соколовський С. 757
Сокольников 177
Сокорнов В. 64
Соловей О. 239
Соловцов М. 47
Сологуб А. 15
Солодкий О. 621, 623
Солодовник В. 253
Солодовник Т. 772
Соломенцев М. 220
Соломко Ю. 223, 504
Соломуха А. 479
Соляров В. 751
Сополига М. 212
Сопрун А. 611
Сорока Б. 223
Сорохтей О. 467, 486
Сосенко М. 12, 465, 651
Сосновий Г. 774
Сосюра В. 15, 122, 134, 192, 199
Софокл 63
Спекторський Є. 100
Співак Л. 771
Співачук В. 779, 791
Стабовий Г. 137
Стадник Й. 63, 151, 152
Стадник С. 151
Стадницький М. 603
Сталін Й. 119, 161—164, 167—169, 174, 176—179, 185, 189, 190, 192—205, 207, 272, 411, 480, 566
Сталін П. 689, 690
Стамо В. 787
Станіславський А. 662, 681, 731, 758
Станіславський Я. 70, 383
Станкевич М. 562
Станкович Є. 224, 227, 242
Станько Й. 617, 620
Старинкевич А. 754
Старицька А. 358
Старицька Г. 445, 486
Старицька-Черняхівська Л. 47, 57, 63, 103, 120
Старицький М. 35, 47, 70
Старосольський І. 733, 787
Старух П. 503
Стасів В. 766
Стасюк М. 99
Статива О. 551
Стаханов О. 493
Стаховський К. 14
Стацевич В. 803
Сташук З. 562
Стебловська Л. 561
Стебницький П. 106, 114, 140
Стеклов В. 49
Стельмах М. 15, 207, 225, 285, 314
Степан М. 579, 582
Степанов Микола 457, 502
Степанов М., архітектор 710, 722, 725, 728, 745, 761, 768
Степанянц І. 688
Степовий Я. 47, 61, 65
Стефаник Василь 26, 35, 65, 81, 83, 86, 90, 134, 151, 752
Стефаник Володимир 752
Стефанишин В. 623
Стефанович О. 15, 120, 156
Стеф'юк І. 624
Стеценко К. 60, 61, 65
Стеценко О. 776, 777
Стецька М. (Косандяк) 310
Стецько Д. 16, 223
Стецько Я. 190
Стецяк О. 622
Стечишин С. 576, 577
Стечишин Ю. 576
Стешенко І. 9, 32, 58, 99, 100, 114, 266
Стовпник С. 693
Столипін П. 25, 261
Столович Л. 214
Столяров М. 777
Стороженко М. 498, 499, 508
Стравинський І. 61
Стражеско М. 49, 68, 142
Стратілат М. 508
Страшнов А. 722, 767
Стрельников В. 16, 458, 503
Стрєлецький М. 638
Стрижак О. 279
Стрижевський П. 637
Стрілець Л. 784
Стріндберг А. 90
Стріха М. 253
Струве О. 638
Струве П. 40
Струк Д. 240
Струтинський М. 158
Струтинський О. 764
Студинський К. 141, 143
Стукалов О. 793, 794
Ступаченко В. 759
Стус В. 17, 221, 225, 239, 285
Суворов В. 799
Суворов О. 80
Судакова Г. 770
Судомора О. 383
Судоргін В. 770
Судьїна Т. 517
Суєтін Г. 694
Сулима М. 268
Сулименко О. 226
Сумар А. 502
Сумаряк В. 559
Сумцов М. 53, 260, 320
Супонін Л. 768
Супрун Н. 330
Суриков В. 377
Сусід Г. 522, 523
Суслов В. 801
Суслов М. 219, 220
Суслов О. 62
Сусський В. 747
Суська М. 792
Сухенко В. 516, 517
Сухобрус Г. 795
Сухов П. 733
Суходолов М. 517
Суходольський О. 62
Сухоліт О. 525
Сухорський А. 622
Сюзанський В. 709
Сюй Вень-Чжан 428

Табахорнюк Й. 603
Табачковський В. 253
Табачник Я. 757
Таєнчук А. 768
Таїров 447, 450
Тайбер П. 495, 503
Талалай Л. 224
Талащенко Е. 584
Таловський Т. 67, 693
Танге К. 226, 634
Тандарин Б. 759
Танюк Л. 208
Таран А. 436, 573
Тарановський Ф. 117
Таранченко В. 517
Тарасевич Л. 391
Тарасенко М. 601
Тарасов Л. 784
Тарнавська М. 240
Тарнавський О. 240
Тарнавський Ю. 240
Тарновський В., молодший 48
Тарновський М. 158
Татлін В. 11, 74, 372, 377, 458, 460, 475
Тацій О. 682, 710, 711, 724
Твен Марк 90
Твердун І. 504
Тейяр Шарден П. де 18
Теліга О. 15, 154, 187, 188, 240
Теліженко О. 576, 582, 584
Телюк С. 785
Тен Борис 286
Теплицький Л. 697, 698
Тер-Григорянц А. 754
Тереверко Г. 29
Терентьєв І. 508
Тересса (фон Гекке), черниця 578
Терехов П. 688
Терещенко М. 12, 135, 286
Терзян О. 730
Тернавська І. 504
Тертичний А. 223
Тесла Н. 49
Тетмаєр К. 90
Тетянич Ф. 495
Тимків М. 615
Тимофєєв-Ресовський М. 198
Тимофіїв Л. 793
Тимошенко В. 156, 158
Тимошенко Л. 784
Тимошенко С. 117, 120, 142, 158, 650
Тимощук Г. 804
Тимченко Є. 143, 266, 269, 270, 275, 276
Тимченко Й. 50, 65
Тимченко М. 484, 493
Тим'як М. 604
Титаренко В. 582, 603
Титаренко Ф. 750
Титко І. 786
Тихий О. 222
Тичина П. 15, 47, 89, 91, 92, 98, 102, 103, 111, 121, 122, 133, 134, 136, 141, 192, 193, 210, 223, 224, 285, 452, 463, 471, 481
Тишлер О. 391, 439, 475
Тіме І. 638
Тіссен Д. 673
Тістол О. 503, 504, 506
Тіто Й.-Б. 202, 203
Ткач Л. 263
Ткач Т. 754, 790
Ткаченко А. 740, 762
Ткаченко М.В. 362
Ткаченко М.Т. 32
Ткачук П. 613
Тобілевич І. (Карпенко-Карий) 261
Товарницький К. 614
Товстуха Л. 594
Токар М. 596
Токарев С. 794
Токаренко М. 598
Токарєв В. 495
Толвинський М. 645
Толочко С.-К. 142
Толстой Л. 57
Толстой О. 47
Толь А. 694
Томашівський С. 53
Томський М.В. 715
Томський М.П. 163
Тонюк Я. 613
Топоров В. 505
Топуз Г. 718, 759
Торов Д. 648
Тоффлер Е. 20
Травкін Н. 784
Траутман Ю. 712
Трачук О. 579
Трембицький А. 643
Трильовський М. 785
Тройницький С. 390
Троупянський Ф. 640, 644, 653
Трофимов П. 214
Трохименко К. 9, 15, 135, 475, 480
Троценко В. 659, 661, 662, 665, 667, 677, 689, 690, 692, 698, 701, 722
Троцький Л. 162
Трубецькой Є. 51
Трудлер Г. 723, 731
Трудлер Д. 714
Трутовський К. 368
Труш І. 12, 33, 70, 71, 138, 151, 152, 360, 362, 372, 383, 465, 487
Туган-Барановський М. 53, 114, 117
Тудор С. 152
Тулайдан М. 622
Турбацький Л. 46
Турко Я. 579
Туровський М. 489, 505
Турчиняк В. 538
Турянська О. 503
Турянський О. 95
Тутковський М. 60, 61
Тутковський П. 49, 117
Тутученко С. 724, 727, 760
Тюльпа Л. 757
Тютюнник Г. 208, 501, 507

Уайльд О. 90, 441, 447
Угринюк М. 604
Удальцова Н. 377, 446
Ужвій Н. 685
Уземський М. 64
Укадер Ю. 517, 623
Українка Леся (Косач-Квітка Л.П.) 10, 35, 47,

55, 56, 58, 61—63, 70, 83—85, 88, 91, 138, 228, 242, 265, 330, 575
Ульянов Б. 517
Ульянов П. 514
Улям М. 656
Урбанський В. 603
Усачов 475
Усенко П. 456
Усик Я. 622
Успенський О. 195
Устиянович К. 78
Уточкін С. 29

Фаворський В. 475
Фадеїчев В. 723, 726
Фальк Р. 377, 475
Фальківський Д. 207
Фармаковський М. 37, 78
Федецький А. 41, 64, 65
Федик Т. 26, 158
Федірко М. 616
Федорів М. 785
Федорова Н. 521, 601, 602, 746
Федорук О. 617
Федорчак-Ткачова М. 582
Федченко П. 228
Федько В. 223, 508
Федькович Ю. 581
Федюк І. 581
Федюк М. 465
Фелінський Р. 656
Фельгер М. 677
Фельдман В. 643
Фельдман К. 746
Фельдман Л. 675
Фельштейн В. 718
Фетисов П. 641
Филипович П. 122
Фігель А. 622
Фізер І. 623
Фізера І. 240
Філатов В. 49, 142, 694
Філенко Л. 777
Філіпенко А. 224
Філіпова Т. 806
Філонов О. 377, 408, 460
Філянський М. 10
Фішбейн М. 239
Фішель Т. 642
Флінта З. 495, 606
Флору Т. 554
Фогель З. 626
Фокичева І. 707, 709
Фоменко М. 282
Фоменко П. 623
Фомін І. 521, 641, 682, 683, 702, 704, 710, 754
Форостецький В. 715
Фортунатов П. 38, 259
Франко З. 264
Франко І. 9, 10, 26, 33, 35—38, 44, 51, 53—56, 61, 63, 70, 81, 83, 86, 87, 89, 90, 91, 94, 136, 138, 228, 236, 251, 265, 318, 320, 487
Франко Ф. 184, 185
Франс А. 90
Фребель Ф. 42
Фрейд З. 7
Фрідлін С. 727, 746
Фрідган Л. 748
Фрідман Д. 697
Фромм Е. 147
Фрумін Г. 754
Фрунзе М. 121
Фуженко А. 510, 518, 519
Фукс Г. 756
Фурсенко С. 776, 777

Хавкін О. 759
Хазрон Л. 799, 801
Халабудний Я. 610, 612
Ханенко Б. 529
Ханенко В. 399, 529, 530
Харитонов К. 784
Харлампович К. 140
Харченко М. 330
Харчук Б. 207
Хаустов П. 663, 682, 708
Хвильовий М. 15, 122, 134, 135, 138, 158, 176, 188, 196, 214, 227, 228
Хвиля А. 272—275
Хвойка В. 48, 53
Хворостецький І. 387
Хвостенко-Хвостов О. 240, 389, 439, 448, 450, 475, 476
Хеккель Х. 377
Хемінгуей Е. 184, 208
Хитько В. 622
Хінкулов Л. 198
Хлєбников В. 74, 431, 457, 458
Хмелевська Д. 740
Хмелевська Ф. 739
Хмелевський Й. 64
Хмелько М. 413, 490
Хмельницький Б. 179, 650, 657, 697, 792
Хмелюк В. 14, 155, 156
Хмелюк М. 486
Хміль Г. 561
Ходан М. 793
Холодний Г. 269
Холодний М. 208, 224
Холодний П. 72, 383, 384, 466, 487
Холодний П.І. 12, 120, 151
Холодний П.П. 14, 15, 120, 122, 151, 152
Холостенко М. 660, 692, 733, 734
Хома Й. 212
Хома П. 556, 558
Хоменко В. 492, 503
Хоменко Я. 508
Хомик В. 624
Хорхот Г. 801
Хорхот О. 707
Хоткевич Г. 35, 86, 90, 91
Хрєнников В. 641
Христюк П. 32, 99
Хрущ В. 16, 502
Хрущов М. 192, 195—198, 201—206, 208, 216, 219, 280, 669, 737, 742, 751—753, 812
Хряпа М. 804
Худяков Ю. 770, 804
Хусід Г. 522

Цапенко М. 736
Цапов Є. 792
Цапок Г. 463
Царенко М. 609
Цвілик Г. 603
Цвілик П. 604
Цибульова Г. 572, 573
Цигальник І. 809
Цимбал В. 14
Циміданов Д. 757
Цюпка Ю. 472
Цюпко В. 223, 502

Чабиняк І. 212
Чаговець В. 142
Чайка Д. 760
Чайка М. 779
Чайка С. 623
Чайковський П. 58
Чалієнко В. 146
Чаломей О. 199
Чаришников Ю. 503
Чарнецький С. 83, 95
Чародід А. 774
Чаус Л. 517
Чебикін А. 471, 495
Чеканюк В. 124, 423, 495
Чеканюк Ю. 518, 519
Чекмарьов В. 790
Чемберлен Н. 471
Чепелик В. 517, 794
Чепелик О. 485
Чепцов Є. 475
Червинський Є. 650, 659, 676
Черевко В. 750
Черемшина М. 86, 151
Черепанова Д. 739
Череповський Є. 43
Черешкевич І. 517
Черешкевич Л. 241, 504
Черешньовський М. 14
Черкасенко С. 38, 63, 84, 120, 228
Черкаський Г. 762
Черкес Б. 804
Черлинеовський Л. 701
Чернецький С. 10, 26
Чернишевський М. 359, 385
Чернишов М. 681
Чернігов Л. 644
Черніїв П. 809
Чернілевський С. 251
Чернощоков А. 793
Чернявська М. 243
Чернявський М. 10, 38, 61, 83, 84, 120
Черняховський І. 715
Чехов А. 90, 242, 641
Чижевський Д. 120, 156, 240
Чижевський П. 39
Чижмар І. 212
Чикаленко Є. 32, 48, 120, 260
Чириков Є. 63
Чистяков Ю. 761
Чичкан І. 504
Чімабуе Дж. 438
Чкалов В. 694
Чмона О. 764
Чмутіна Н. 745, 746, 769
Чоботар О. 525
Чоботько Л. 600
Чоколов І. 43
Чонгар А. 687
Чорна І. 804
Чорновіл В. 219, 221
Чорновіл Д. 727
Чорногуз О. 240
Чубар І. 268
Чумак В. 111, 116, 207
Чуприна В. 724
Чуприна Л. 749
Чупринка Г. 10, 57, 89
Чухін Д. 688
Чушак М. 802
Чуянов Т. 713
Чюрльоніс М. 223, 387

Шабатура С. 495
Шаблій В. 791
Шавикін Д. 395, 414, 475
Шагал 377, 404, 414
Шадра І. 513
Шаляпін Ф. 82
Шамо І. 224, 227
Шамота М. 196, 284
Шапільський В. 727
Шапіро І. 765
Шаповал М. 114, 116, 120, 155, 156
Шаповаленко М. 749
Шаповалов Е. 789
Шаповалов Л. 641, 649
Шаповалов М. 684
Шапошников В. 503
Шарай В. 746
Шарай Є. 793
Шарапенко В. 738
Шарапов В. 763
Шаронов М. 521
Шатківський А. 487
Шатульський М. 158
Шахматов О. 38, 39, 259
Шахов В. 784
Шведсько-Винецький Г. 659, 675
Швейцер А. 20
Швецов В. 517, 794
Швець А. 807
Швецько-Винецький Л. 715
Шевельов Ю. 200, 214, 240, 261, 264, 265, 268, 269, 272, 285, 291
Шевцов М. 637
Шевченко Валентина 768
Шевченко Віталій 222
Шевченко Г. 750
Шевченко Є. 609, 619
Шевченко Ігор 240
Шевченко І. 740
Шевченко Л. 243
Шевченко М. 761
Шевченко О. 222
Шевченко П. 713
Шевченко Т. 23, 38, 42, 44, 60, 61, 63, 70, 78, 81, 113, 154, 208, 209, 213, 220, 221, 228, 233, 240, 251, 358, 450, 500, 510, 516, 518, 519, 562, 581, 621, 651, 685, 686, 699—701, 738, 750
Шевчик Г. 315
Шевчук А. 219
Шевчук В.І. 774
Шевчук В.О. 17, 208, 226, 285

Шеїн Ю. 503
Шейніс Ю. 226
Шекспір 44, 447
Шелепець Й. 212
Шелепко Х. 549
Шелест П. 210, 219—221
Шелеховський Г. 663
Шеллі Є. 243
Шелухін С. 156
Шелюто М. 495
Шемет В. 39
Шепільський В. 721
Шепітько Н. 806
Шептицький А. 14, 33, 34, 42, 51, 95, 157
Шервуд В. 641
Шерех Ю. див. Шевельов Ю.
Шерешевський В. 504
Шерман Л. 716
Шерстюк С. 503
Шестов Л. 51
Шехонін М. 692
Шехтель Ф. 653
Шехтман М. 413, 417, 475
Шигальов 178
Шилін І. 755
Шимчук Є. 495
Широков В. 16
Широкорад Д. 688
Ширшов О. 650
Шишко С. 241
Шишов В. 510, 525
Шілле О. 646
Шкарапута І. 613
Шкаруба Л. 721
Шкільний В. 582
Шкірятов М. 176
Шкляр В. 239
Шковиря А. 798
Шкода О. 691, 692
Шкоденко М. 758
Шкодовський Ю. 804, 805
Шкрібляк Д. 612, 613
Шкрібляк М. 613
Шкрібляк Ф. 612
Шкрібляк Ю. 612
Шкрумеляк Ю. 151
Шкурупій Г. 12, 133, 134, 137, 436, 460
Шкутонський О. 687
Шлаконьов Г. 689
Шлапак О. 517
Шлейфер Г. 640, 646
Шлейфер П. 635
Шліфер М. 694, 695
Шліхтер О. 141
Шмальгаузен І. 142
Шмідт О. 49
Шміт Ф. 143
Шмулєвська В. 801
Шнайдер І. 243
Шнайдер-Сенюк М. 596
Шніцлер А. 63, 90
Шовкуненко О. 15, 463, 475, 480
Шолтес З. 15, 487
Шом'єр Г. 443
Шостак І. 556
Шостак М. 785
Шоу Б. 184
Шпара І. 799, 801
Шпара П. 663, 757
Шпет Г. 51
Шпол Ю. 12, 133
Шпорлюк Р. 240
Шраг І. 39
Шрамм С. 416
Шрамченко К. 761
Шреттер В. 68
Штаєрман Ю. 513
Штейнберг Я. 659, 666, 672, 675, 678, 682, 705, 710, 736
Штейнель Ф. 39
Штейнфаєр Я. 781
Штепа А. 495, 617, 623
Штолько В. 745
Шторм В. 649
Штук Ф. 653
Штуль О. 188
Шуберт Ф. 243
Шубін В. 795
Шувалова Н. 695, 696
Шудря Є. 585
Шульга І. 9, 462
Шульгин О. 120
Шуляр А. 758, 760, 784, 785
Шумицький О. 707, 708
Шумлянський Ф. 266
Шумський І. 503
Шумський О. 116, 268, 270
Шумський Ю. 685
Шур В. 794
Шуркало Н. 212
Шуст М. 579
Шустерман-Ковальчук Л. 583
Шухевич В. 53, 59
Шушкевич С. 233

Щеглов О. 503
Щербак Ю. 228
Щербаківський В. 120, 156, 529
Щербаківський Д. 48, 529
Щербаков Б. 702, 705
Щербаков В. 702, 705, 722
Щербаков Д. 713, 718
Щербина Ф. 156
Щербицький В. 221, 226, 230, 283, 776
Щорс М. 179, 517
Щукін К. 668, 740
Щукін С. 377
Щупак С. 135, 176
Щур Ю. 581
Щурат В. 53, 141
Щусєв О. 652, 656, 733

Юдін В. 774
Юзвенко В. 326
Юнаков С. 804
Юнг К.-Г. 432
Юра Г. 63, 122, 175, 194
Юр'єв В. 142
Юринець В. 141
Юріх В. 694
Юркевич П. 50
Юрович М. 612
Юрович Ф. 612
Юровський Л. 675
Юрченко П. 660, 682, 685, 725, 728, 736
Юсупов Ф. 649
Юхименко М. 793
Юхименко П. 610
Ющенко Я. 444

Яблонська Т. 210, 241, 358, 412, 417, 490—492, 495—497, 625
Явленський 377
Яворівський В. 225, 239
Яворницький Д. 48, 52, 120, 143, 144, 364
Яворський В. 239
Ягода Г. 164, 177
Ягодовський А. 724
Якименко Ф. 60, 61, 155
Якимович С. 784
Якір Й. 173
Якобсен Є. 90
Якобсон І. 721
Яковлев В. 475
Яковлєв К. 707, 709
Яковлєв М. 728
Яковлів А. 156
Якубський Б. 143
Якулов Г. 446
Якутович Г. 495, 497, 498
Яловий М. 135
Янгель М. 199
Яновицький Г. 659, 667, 669, 678
Яновицький Л. 718
Янович І. 504
Янович О. 503
Яновська Л. 47, 63, 86
Яновський Б. 60, 61, 122
Яновський Ф. 49, 142
Яновський Ю. 15, 135, 137, 196, 199, 277, 285
Яншина В. 762
Ярема М. 622
Яременко В. 761
Яремич С. 466
Яренко В. 740
Яричевський С. 91
Яровий М. 9, 57
Ярославський О. 168
Ярошевич У. 606
Ясиненко М. 794
Ясинський Р. 749
Ясинський Ф. 638
Ясперс К. 7
Ястреб Л. 16, 223, 439, 503
Яфа О. 717
Яцків М. 10, 57, 83, 90, 210
Яшвіль Н. 399, 529, 570
Яшунський Є. 759

ЗМІСТ

Передмова *(М.Г. Жулинський)* 5

Розділ 1. **ЕТАПИ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ У XX — НА ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ** 21

1.1. Українська культура на переломі епох (кінець XIX ст. — 1920) *(М.П. Бондар)* . . . 23

Новий етап в українському духовному й культурному житті (23). Населення. Економічне й політичне становище України (24). Новий етап національного самоусвідомлення (31). Напередодні й під час революції 1905—1907 років (33). Освіта, преса, заклади збереження культури (40). Наука і техніка (48). Філософія та гуманітарні науки (50). Розвиток мистецтв (53). Музика і театр (58). Архітектура, образотворче мистецтво, художня література (65). Україна у Першій світовій війні (93). Українська національна революція. Роки 1917—1920-й (96).

1.2. "Український ренесанс" 20-х років: пореволюційне національно-культурне піднесення, його суперечності й трагічний обрив *(Л.М. Новиченко)* 113

У полум'ї революційної боротьби (113). Суперечливі кроки культурної політики більшовиків (123). Літературно-мистецьке життя (133). Науковий поступ періоду "ренесансу" (139). Духовність у протиборстві з ідеологією (144). За межами радянської України (149).

1.3. Українська культура під гнітом тоталітаризму (1930—1955 рр.) *(М.В. Попович)* . . . 159

1.4. Од "відлиги" до незалежності. (Українська культура в 1953—1990 рр.) *(І.М. Дзюба)* 202

Початок хрущовської "відлиги" (204). Кінець хрущовської "відлиги" (219). Епоха "перебудови" (226).

1.5. Культура в незалежній Україні *(І.М. Дзюба)* 232

Розділ 2. **МОВА** *(Б.М. Ажнюк, Л.Т. Масенко)* 257

Мовне питання на зламі століть. Східна Україна (259). Українська мова у Західній Україні. Початок століття (261). Упорядкування загальнонаціонального стандарту української мови (264). Післяжовтневий період. Процес українізації (265). Розвиток української лексикографії у перші роки радянської влади (268). Створення загальноукраїнського правописного кодексу. "Скрипниківський" правопис (270). Зміна курсу мовної політики радянської влади. Початок русифікації (271). Доба хрущовської "відлиги" (278). Брежнєвське правління. Процес "зближення націй" (281). Мовна ситуація в сучасній Україні (286). Інновації в системі мови та тенденції її розвитку (290). Українська мова в Новому Світі (296). Державний статус української мови (301).

Розділ 3. **ФОЛЬКЛОР** *(Н.С. Шумада)* 305

3.1. Фольклор першої третини XX ст. 307

Творчість Січових стрільців (309). Народні пісні та частушки (313). Фольклор Західної України (317). Фольклор національних меншин України (320).

3.2. Народна творчість періоду Другої світової війни 322

3.3. Народна творчість післявоєнного часу 325

Казка (325). Перекази та легенди (328). Оповідання, анекдоти (329). Думи (329). Історичні пісні (330). Балада (332). Пісні-хроніки (336). Обрядова лірика (339). Весільні пісні (342). Родинно-побутові та соціально-побутові ліричні пісні (344). Коломийки (348).

3.4. Взаємодія фольклорної і нефольклорної культури на сучасному етапі 351

Розділ 4. **ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО** 355

4.1. Течії, види, жанри в історичному контексті *(Д.О. Горбачов, О.С. Найден)* 359

4.1.1. Народницький реалізм за доби постімпресіонізму 359
4.1.2. Постімпресіонізм 373
4.1.3. Модерн (сецесія, югендстиль) 383
4.1.4. Примітив—примітивізм—авангард 400
4.1.5. Офіційне й неофіційне мистецтво доби тоталітаризму 470
4.1.6. На захід від радянської України 486
4.1.7. У полоні офіційної безконфліктності 489
4.1.8. Шістдесятництво та доба постмодернізму 493
4.1.9. Останнє двадцятиріччя XX ст. 501

4.2. Скульптура *(Л.О. Лисенко)* 508

Розділ 5. **ТРАДИЦІЙНЕ ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО, ХУДОЖНІ ПРОМИСЛИ** *(М.Р. Селівачов)* 527

5.1. Історико-соціальний контекст. Особливості розвитку. Етапи суспільного осмислення 529

5.2. Архітектурний декор 536

5.3. Стінописи, розписи на склі, папері, деревині; писанки, витинанки 546

Петриківка (550). Писанки (557). Витинанки (559).

5.4. Художній текстиль: вишивання, ткацтво, килимарство 563

Вишивка (563). Складні взаємозв'язки з народною традицією державних вишивальних фабрик (569). Народне ткацтво (585). Фабричне виробництво тканин (590). Народне килимарство (591). Фабричні килими (592).

5.5. Кераміка і скло 596

Народна кераміка (596). Керамічні навчальні заклади та фабричні осередки (601). Народна майоліка (603). Скло (607).

5.6. Деревообробництво 608

Меблярство (608). Самодіяльне різьбярство східних областей (621). Дерев'яна скульптура західноукраїнських майстрів (622). Інситний напрям у різьбярстві (623). Дерево у скульптурі професіоналів кінця XX — початку XXI ст. (623).

5.7. Головні підсумки історії декоративного мистецтва та становлення дизайну в XX — на початку XXI ст. 624

Розділ 6. **АРХІТЕКТУРА** *(С.К. Кілессо)* 629

6.1. Містобудівні теорії і розвиток архітектури XX століття 631

6.2. Архітектура порубіжжя XIX і XX століть 634

6.2.1. Основні засади розвитку архітектури 634
6.2.2. Містобудування 635
6.2.3. Архітектура промислових споруд 638
6.2.4. Архітектура житла 639
6.2.5. Громадські споруди 642
6.2.6. Стилі та естетична виразність архітектури 644
Історизм та еклектизм (645). Неоренесанс (645). Неокласицизм (646). Неоготика (648). Неороманський стиль (648). Необароко (648). Неомавританський стиль (649). Російський, або російсько-візантійський, стиль (649). Український стиль (неоукраїнський, український модерн) (650). Неоросійський стиль (651). Модерн і раціоналізм в Україні (652).
6.2.7. Охорона і реставрація пам'яток архітектури 656

6.3. Архітектура 20 — початку 30-х років 657
6.3.1. Загальна характеристика періоду 657
6.3.2. Містобудування 659
6.3.3. Архітектура промислових споруд 664
6.3.4. Архітектура житла 666
6.3.5. Громадські споруди 669
Новий тип громадських споруд (669). Клуби і палаци культури (670). Культові споруди (674). Школи та дошкільні заклади (674). Вищі навчальні заклади (675). Лікувальні та оздоровчі заклади (675). Транспортні споруди (676). Адміністративні споруди (677). Театри (678).
6.3.6. Охорона і реставрація пам'яток архітектури 679

6.4. Архітектура 30-х років 680
6.4.1. Основні тенденції розвитку 680
6.4.2. Містобудування 681
6.4.3. Промислова архітектура 687
6.4.4. Житлові будинки 689
6.4.5. Громадські споруди 691
Дошкільні дитячі заклади (691). Школи та інші навчальні заклади (691). Культові споруди (693). Клуби та палаци культури (693). Розробка проектів медико-санітарних і лікувально-оздоровчих закладів (694). Торговельні заклади (695). Спортивні споруди (697). Кінотеатри і театри (697). Музеї (699). Адміністративні споруди (701).
6.4.6. Охорона і реставрація пам'яток архітектури 705

6.5. Архітектура 1945—1955 років 706
6.5.1. Загальна характеристика розвитку 706
6.5.2. Забудова населених пунктів 707
6.5.3. Промислова архітектура 715
Електростанції (716). Підприємства (716).
6.5.4. Архітектура житлових будинків 717
6.5.5. Архітектура громадських споруд 720
Дошкільні установи та школи (720). Кінотеатри (722). Клуби і палаци культури (726). Театри (727). Заклади торгівлі та громадського харчування (727). Лікувальні та санаторно-курортні заклади (728). Вокзали, аеропорти (730). Адміністративні будинки (731).
6.5.6. Архітектура села 731
6.5.7. Охорона і реставрація пам'яток архітектури 732

6.6. Архітектура 1955—1965 років 737
6.6.1. Загальна характеристика розвитку 737
6.6.2. Містобудування 738
6.6.3. Архітектура промислових споруд 739
6.6.4. Архітектура житла 741

6.6.5. Архітектура громадських споруд 743
Дошкільні заклади, школи, палаци піонерів і школярів (744). Лікувально-оздоровчі заклади (745). Готелі (745). Торговельні споруди (746). Спортивні споруди (747). Видовищні споруди (747). Вокзали (748). Адміністративні споруди (749).
6.6.6. Архітектура села 750
6.6.7. Охорона і реставрація пам'яток архітектури 751
6.7. Архітектура 1965—1990 років 753
6.7.1. Загальна характеристика розвитку 753
6.7.2. Містобудування 753
6.7.3. Архітектура промислових споруд 760
6.7.4. Архітектура житла 762
6.7.5. Архітектура громадських споруд 766
Масові громадські заклади (767). Кінотеатри (768). Торговельні заклади (768). Спортивні споруди (769). Лікувально-оздоровчі заклади (770). Палаци культури і багатофункціональні зали (771). Театри (773). Палаци одруження (775). Архітектура музейних комплексів (776). Транспортні споруди (777). Архітектура готелів (780).
6.7.6. Архітектура села 783
6.7.7. Охорона історичного середовища і реставрація пам'яток архітектури 786
6.8. Архітектура 1991—2010 років 788
6.8.1. Основи розвитку архітектури 788
6.8.2. Містобудування 789
6.8.3. Архітектура промислових споруд 794
6.8.4. Архітектура житла 796
6.8.5. Громадські споруди 799
6.8.6. Охорона і реставрація пам'яток архітектури 806
Бібліографія 813
Список скорочень 831
Іменний покажчик 832

Наукове видання

ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

У П'ЯТИ ТОМАХ

ТОМ 5

КНИГА 1

Українська культура XX — початку XXI століть

АЖНЮК Богдан Миколайович,
БОНДАР Микола Пантелеймонович,
ГОРБАЧОВ Дмитро Омелянович та інші

Київ, Науково-виробниче підприємство
«Видавництво "Наукова думка" НАН України», 2011

Редактор-координатор *А. Я. Бельдій*
Редактори *Г. С. Балабан,*
Є. І. Мазніченко, О. В. Осадча
Оформлення *Р. К. Пахолюка*
Художній редактор *Р. І. Калиш*
Технічний редактор *Т. С. Березяк*
Коректори *Л. Г. Бузіашвілі, Н. В. Мітюра, С. В. Шарабанова*
Комп'ютерна обробка ілюстрацій *М. А. Панасюк*
Оператори *О. О. Іщенко, В. Г. Каменькович, О. М. Кузьменко*
Комп'ютерна верстка *О. І. Фуженко*

Підписано до друку 23.03.2011. Формат 70×100/16.
Папір крейд. Гарн. "Мысль". Друк офс. Ум. друк. арк. 70,2.
Ум. фарбо-відб. 216,98. Обл.-вид. арк. 80,0.
Тираж 520 прим. Зам. № 3—038

НВП «Видавництво "Наукова думка" НАН України»
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до Державного реєстру
видавців, виготівників і розповсюджувачів видавничої продукції
ДК № 2440 від 15.03.2006 р.
01601 Київ 1, вул. Терещенківська, 3

Товариство з обмеженою відповідальністю "Майстер книг"
01030 Київ 30, вул. М. Коцюбинського, 12
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру
серія ДК № 3861 від 18.08.2010 р.